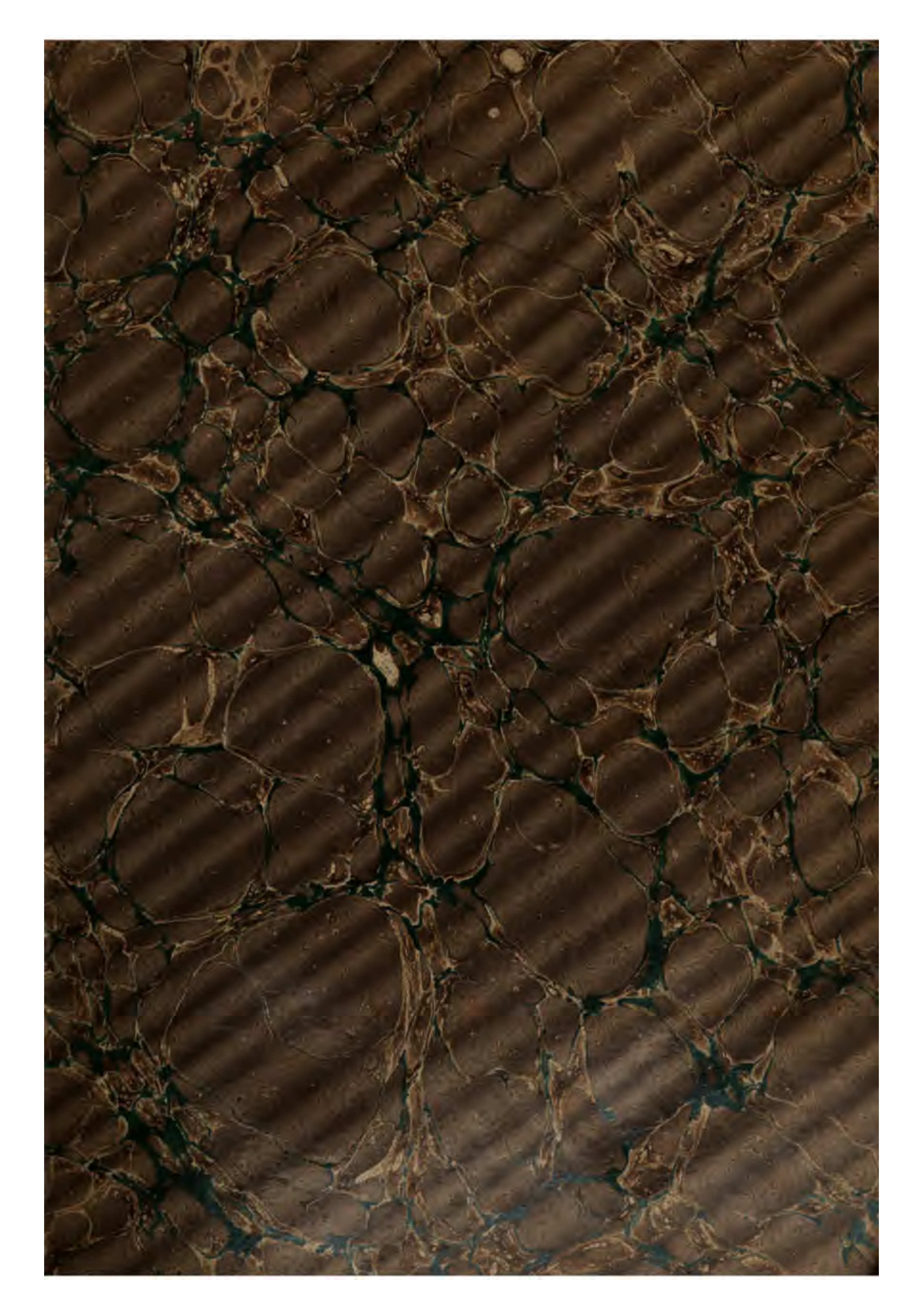
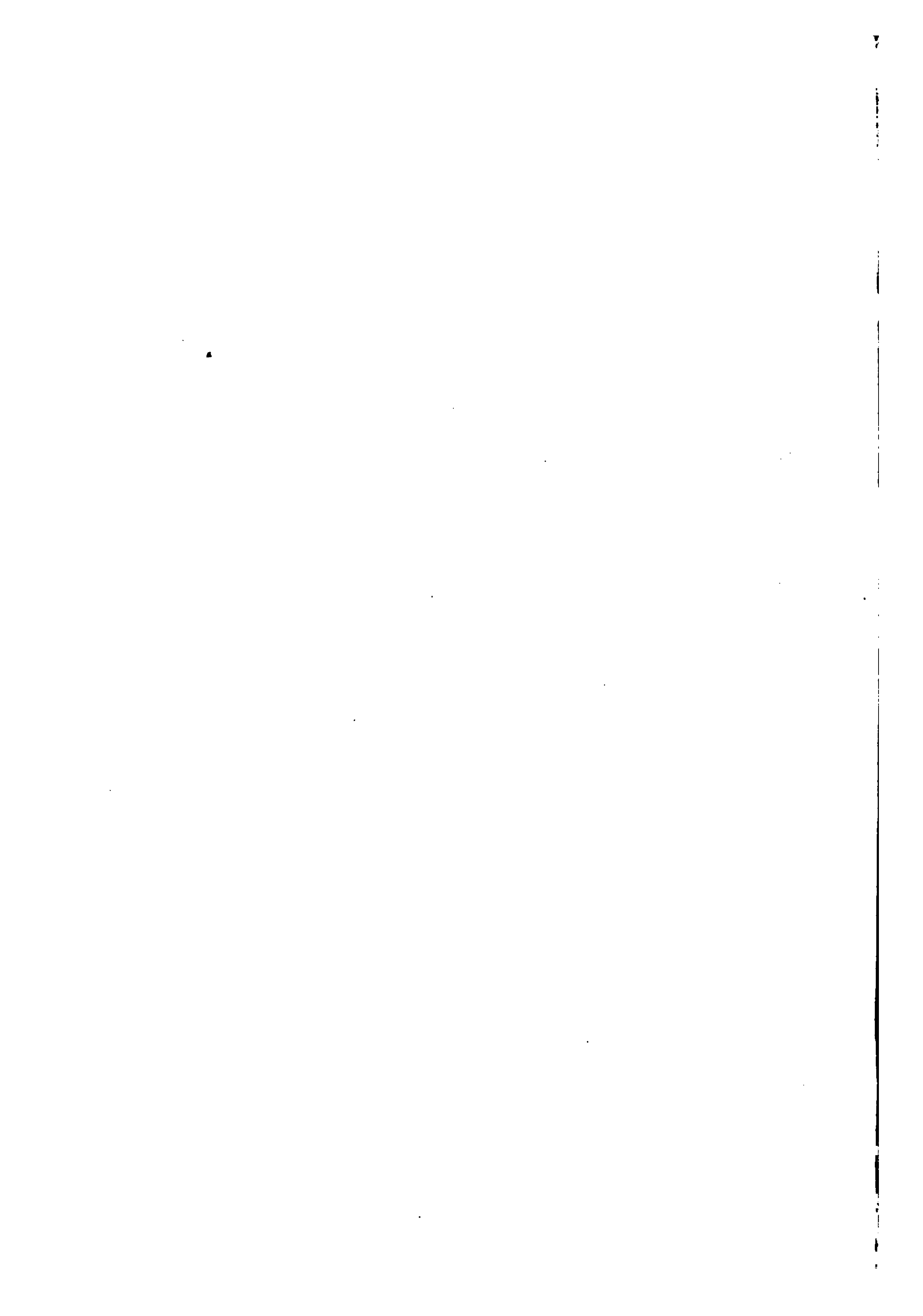


FA10.4
HARVARD COLLEGE LIBRARY
VE RI TAS
FROM THE LIBRARY OF CHARLES ELIOT NORTON
THE GIFT OF FRIENDS
MDCCCCV





JAHRBÜCHER

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. A. VON ZAHN.

DRITTER JAHRGANG.



LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1870.

INHALT.

Bibliographie und Auszüge.

Donatello, seine Zeit und Schule.

Erster Abschnitt: Die Vorläufer Donatello's.

Von **Dr. Hans Semper.**

I.

Geschichtliche Einleitung.



Fig. 1. Der Glaube von *Jacopo di Piero* an der Loggia de' Signori.

Politische Uebersichten den einzelnen Abschnitten des hier zum Theil vorliegenden Werkes vorauszuschicken, war um so nöthiger, als die Kunstgeschichte mit der Staatengeschichte nicht nur geistig und innerlich, sondern auch in rein äusserlicher Beziehung verknüpft zu sein pflegt, verknüpft sein sollte und in den von uns zum Vorwurf erwählten Zeitepochen es auch im höchsten Grade war.

Alle Bürgerzwiste, die Florenz vom 12. bis zum 14. Jahrhundert spalteten, lassen sich auf drei nebeneinanderlaufende und eng, wenn auch nicht immer logisch, verkettete Conflicte zurückführen: Erstens auf den Kampf zwischen dem Handel und Gewerbe treibendem Bürgerthum der Stadt und dem Adel des Landes. Sodann auf den Kampf zwischen der päpstlich-national gesinnten Parthei und den Anhängern des Kaiserthums; endlich auf die Eifersucht zwischen dem eingebürgerten Adel und den durch Reichthümer und Aemter emporgekommenen bürgerlichen Patriziern. Dazwischen taucht aber seit dem 13. Jahrh. noch eine vierte Tendenz auf: der Versuch der niedersten Volksklassen, ihre materielle und politische Stellung zu verbessern.

Nachdem 1268 in Folge von Konradins Hinrichtung die Macht der Ghibellinen innerhalb der Mauern von Florenz gebrochen, 1328 durch

den Tod des Herren von Lucca, Castruccio Castracane, die letzte Furcht vor den auswärtigen Ghibellinen geschwunden war, ging 1343 unmittelbar nach der Vertreibung Walters von Athen, durch blutigen Kampf die Macht des alten Adels überhaupt in Florenz zu Ende, so dass dem Prinzipe nach das nationale, demokratische Bürgerthum in jeder Hinsicht zum Siege gelangt war. — An Stelle des alten Adels schwang sich jedoch, verstärkt durch die Ueberreste desselben, die bloss den Namen getauscht hatten, bald ein neues Patriziat reicher oder durch Aemter ausgezeichneter Bürger empor, die sich nun untereinander die Leitung der Republik streitig machten. Piero degli Albizzi warf sich zum Führer der einen, Uguccione de' Ricci zu dem der andern Parthei auf. Beide trachteten zunächst danach, sich im Magistrat der „Welfenparthei“, welcher 1267 nach dem Tode Manfreds gegründet worden, der Oberleitung zu bemächtigen. Als diess schliesslich Piero degli Albizzi gelang, begann er unbarmherzig, unter irgend einem Vorwand, seine Gegner als Ghibellinen zu ammoniren (d. h. von den Aemtern auszuschliessen). Als er darin aber immer rücksichtsloser verfuhr und nahe daran war, die Staatsleitung völlig an sich zu reissen, da erhoben sich die Bürger, besonders auf Anstiften von Salvestro de' Medici, der mit seiner Familie zu den eifrigsten Anhängern der Parthei Ricci gehörte, und zügelten durch Gesetze den Uebermuth der albizzischen Parthei; ja Piero selbst wurde hingerichtet. Die eine Bewegung rief jedoch eine andere, wildere hervor, die in ihrer Tendenz derjenigen verwandt war, die schon im 13. Jahrhundert durch Giano della Bella erregt worden war. Die unterste Klasse des Volkes, diejenigen Arbeiter, die vermöge ihres niedern Handwerks keine eigne Zunft bilden konnten, sondern sich den übrigen in einem Abhängigkeitsverhältniss anschliessen mussten, wie die Wollfärber, Wollhechler u. s. w., ahmten das Beispiel ihrer Brodherren nach, um sich ihrerseits von deren Druck, wie diese vom Druck der Oligarchen, zu befreien. Der Aufstand gelang, die „Ciompi“ erstürmten den Regierungspalast und nur ein glücklicher Zufall war es, dass der neuerwählte Gonfaloniere, Micchele di Lando, obwohl niederster Herkunft, die Staatsleitung doch voller Maass und Verstand handhabte; sonst hätte schon damals Florenz eine französische Revolution erlebt. Salvestro de' Medici, der sich eiligst mit den Proletariern auf guten Fuss stellte, wusste durch List bald wieder ihnen das Regiment zu entwinden und in die Hände der Bourgeoisie zu spielen. Als aber auch diese, und besonders einer ihrer vornehmen Leiter, Georgio Scali, sich durch Gewaltakte verhasst machte, gelang es der Oligarchenparthei schon wieder im Jahre 1382 sich der obersten Staatsleitung zu bemächtigen, der sie fortan zwar mit Härte doch auch mit grosser Energie, mit Ruhm und Glück oblag.

Gar bald wurde die zur Herrschaft gelangte Parthei geradezu genöthigt

das beste Mittel zur Beschwichtigung der innern Unruhen zu ergreifen, indem Giangaleazzo Visconti, dessen Ideal war, König von Italien zu werden, einen Krieg mit Florenz vom Zaune riss (1385). Auf beiden Seiten standen vortreffliche Feldherrn; General der Florentiner war der verschlagene englische Condottiere, John Hawkwood (Giovanni Aguto); an der Spitze der viscontischen Truppen stand Jacopo del Verme. Anfangs neigte sich der Vortheil den Florentinern zu, so dass die Lombardei schon vom Osten durch Hawkwood, vom Westen durch Armignac stark bedroht ward. Allein Hawkwood musste aus Mangel an Lebensmitteln nach Padua zurückweichen, Armignac, ein französischer Condottiere in Solde der Florentiner, fiel durch Unvorsichtigkeit mit dem grössten Theil seiner Truppen vor Alexandria, das er berannt hatte, und der Krieg wurde von Jacopo del Verme nach Toscana getragen. Hier erlitt Letzterer durch den umsichtigen John Hawkwood einige Schlappen ohne entscheidende Bedeutung, so dass es schliesslich dem friedliebenden Herrn von Pisa, Pietro Gambacorti, für diesmal noch gelang, Frieden zu stiften.

Visconti ging ihn jedoch nur ein, um bessere Vorbereitungen für einen neuen Feldzug treffen zu können. Ihm kam dabei zu statten, dass sofort nach Beendigung des Krieges (1393) der Partheihader in Florenz von Neuem ausbrach. Maso degli Albizzi, Neffe des hingerichteten Piero, war zum Gonfaloniere ernannt worden und benutzte die Stellung, um die an seinem Oheim und ihm selbst (er war mit verbannt worden) verübte Unbill zu rächen. Als es ihm gelang, geheime Verbindungen zwischen Verbannten und in Florenz zurückgebliebenen Anhängern der Gegenparthei aufzudecken, musste die Mehrzahl der Alberti ins Exil wandern und wurden Viele aus dem Volke hingerichtet. Dieses erhob sich in Folge davon mit dem Rufe: „Es lebe das Volk, es leben die Zünfte“ und forderte Vieri de' Medici auf, sich an die Spitze der Bewegung zu stellen. Vieri aber hütete sich, die Absichten und Aussichten seiner Parthei und Familie in einem verfehlten Unternehmen nutzlos zu compromittiren. Erst mit der Ernennung von Niccolò da Uzzano, eines allgemein geachteten Mannes, zum Gonfaloniere, trat wieder Ruhe ein.

Unterdessen war es dem Visconti gelungen den Sekretär von Piero Gambacorti, Jacopo Appiani, für seine Zwecke zu gewinnen, so dass dieser seinen Herrn ermordete, sich selbst zum Herrscher von Pisa aufwarf und eine viscontische Besatzung in die Stadt aufnahm. Aehnliches versuchte Giangaleazzo Visconti in S. Miniato, doch ohne Erfolg. — Dagegen gewann er die Regierung von Siena für sich, Perugia war schon früher in seine Hände gefallen. So hatte er Florenz unversehens in einen Gürtel von feindlichen Städten eingeschlossen; da er ausserdem aus allen Kräften rüstete, so erklärte ihm Florenz 1397 den Krieg.

Derselbe bildet eine Kette von Unfällen und Gefahren für Florenz. Pisa wird nach Jacopo Appiani's Tode von dessen Sohne Gherardo, der nur Elba und Piombino behält, an Visconti verkauft (1399); in Florenz wüthet die Pest (1400); in Lucca gelangt Paolo Guinigi mit Visconti's Hülfe zur Herrschaft (1400); der neuerwählte König von Deutschland, Ruprecht von der Pfalz, der, so zu sagen, im Solde von Florenz, mit einem Heere gegen Visconti zog, wird bei Brescia auf's Haupt geschlagen (1401), Bologna, die treueste Bundesgenossin von Florenz wird von Alberigo da Barbiano, Visconti's General, im Sturm genommen, wobei der Herr der Stadt, Giovanni Bentivoglio, kämpfend fällt (1402). Nur Cortona unter Francesco de Casoli harrt bei Florenz aus.

Aengstlich schaute dieses sich nach der letzten Hülfe um, unschlüssig, ob sie bei Venedig, bei Ladislaus oder beim Papste zu suchen sei; schon liess Giangaleazzo Visconti die Krone anfertigen, die er sich in Florenz als König von Italien auf's Haupt zu setzen gedachte, da starb er eines plötzlichen Todes bei Marignano am Lambro, unweit Pavia, von wo er vor einer ansteckenden Krankheit geflohen war, am 3. September 1402.

Auch während dieses zweiten Krieges, der sich um die Existenz von Florenz drehte, hatte die unterdrückte Parthei des Volkes, mehr noch aber seiner vornehmen Freunde und Schmeichler in der Verbannung nicht aufgehört, an den bestehenden Zuständen zu rütteln. Kurz nach einander, in den Jahren 1396, 1397 und 1400 fanden drei Putschversuche der Emigranten statt, bei deren zweitem ein unschuldiger Sohn des Maso degli Albizzi ermordet wurde, was nur dazu diente, das Volk von den Aufrührern abzustossen. Hinrichtungen und zahlreiche Verbannungen besonders von Gliedern der Familien Medici, Alberti, Scali, Ricci, ja selbst Strozzi, Adimari und Altoviti waren die jedesmalige Folge dieser Unruhen.

So edle Patrioten aber auch in den Reihen der herrschenden Optimaten sich befanden, so ruhmvoll sie auch durch die schwersten Gefahren hindurch die Stadt zu immer grösserer Macht und Blüthe führten, so energisch sie auch alle widerspenstigen Elemente niederzuhalten wussten, die Fundamente ihrer Herrschaft wurden dennoch zwar langsam aber um so sicherer untergraben, oder vielmehr die ächten Fundamente, die Liebe und das Vertrauen des Volkes, waren gar nie vorhanden. Durch mittelalterliche Geringschätzung der niedern Stände, durch veraltete Einrichtungen, worauf sie ihre Macht stützten, verletzten die Optimaten das Volk, und zudem war ein oligarchisches Regiment von vornherein dem Zeitgeist entgegen, der eben nach politischer und socialer Gleichstellung Aller strebte. Die Medici waren es, welche verstanden, sich als Vorkämpfer aller modernen Bestrebungen aufzuwerfen und dadurch den Gimpel „Volk“ ins Garn zu locken. Ein unklares Streben nach Emancipation

eines Jeden schlug so in die Knechtschaft eines Jeden zu Gunsten der Willkür einer einzigen Familie um. Das individualistische Prinzip gelangte so zwar zur Geltung — wenn auch nur für Einzelne —, nicht aber die Prinzipien der Freiheit und Gleichheit, aus denen das Individualistische allein die Berechtigung für sein Auftreten schöpfen kann.

II.

Das aufdämmernde Bewusstsein menschlicher Würde, das sich trotz aller unreinen und selbstsüchtigen Beimischungen in den geschilderten innern Kämpfen von Florenz gegen mittelalterliche Autoritäten und für die Gleichberechtigung Aller offenbarte, lag auch dem gleichzeitig frisch erwachenden Studium der alten Schriftsteller zu Grunde. Die Ehrfurcht vor Letzteren war in Italien zwar nie erloschen, auch hatte der Gebrauch der lateinischen und selbst der griechischen Sprache (als Sprache der Liturgie in den Pontificalien zu Rom, sowie als gottesdienstliche Sprache bei den Mönchen von S. Basilio) nie ganz aufgehört, allein ein eigentliches Studium der Alten war im Mittelalter schon desshalb nur sehr spärlich gepflegt worden, weil die Codices theils verlegt, theils verloren waren. Selbst Dante, der Bewundrer Virgils, kannte die Mehrzahl der alten Classiker nur dem Namen nach. Petrarca und Boccaccio sind die ersten, welche sich mit Ernst und Eifer dem Studium der lateinischen Autoren hingaben, und die sogar ihre lateinisch oder nach antikem Muster verfassten Schriften am höchsten schätzten. Von Petrarca sowie von seinem Freunde Guglielmo Pastrengo wissen wir ausserdem, dass sie Sammlungen antiker Münzen anlegten; gleichzeitig schöpfte Cola Rienzi in Rom aus den von ihm durchforschten Trümmern römischer Kunst und Herrlichkeit seine Begeisterung für die alte Republik und seinen phantastischen Entschluss, dieselbe wieder herzustellen.

III.

Obgleich nun, um endlich zur Kunst überzugehen, im Gebiete der Sculptur schon im 13. Jahrhunderte ernsthafte Versuche zur Wiederbelebung antiker Formen und antiker Technik gemacht wurden, so waren doch seit Giov. Pisano solche Bestrebungen fast wieder eingeschlummert, oder es war der Klassizismus mit dem von Giovanni eingeführten Realismus in Kampf getreten oder beide waren auch Miss-Ehen mit ascetischen Elementen eingegangen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts schöpfen Realismus wie Studium der Antike wieder neue Kraft und zwar zunächst der Realismus, der seinerseits dazu beiträgt, den Klassizismus wieder zu erwecken. Was aber das Wichtigste

ist, jetzt beginnt auch erst eine harmonische Zusammenwirkung und Verschmelzung beider Prinzipien. Bedenkt man nun, dass gerade diese Verschmelzung das Wesen der Renaissancesculptur ausmacht, so darf man nicht mehr, wie es meist geschieht, das epochemachende Auftreten der Renaissanceheroen als eine ganz isolirte, unvermittelte Offenbarung durchaus neuer Kunstrichtungen betrachten, und dabei den ganzen Zeitraum von Orcagna's Tod bis Donatello's und Brunellesco's Erscheinen als eine leere Seite der Kunstgeschichte überblättern. Das Ende des 14. Jahrhunderts liesse sich vielmehr dem dunklen Erdenschooss vergleichen, worin der Same gesenkt ward, der zu Anfang des darauf folgenden Jahrhunderts wie mit einem Zauberschlag frisch und schön als Renaissancekunst aufspross.

Wie der wieder beginnende Klassizismus in der Kunst zunächst in der klassischen Tendenz der gleichzeitigen litterarischen Bestrebungen ein Gegenstück findet, so entspricht dem energischer erwachenden Realismus in der Kunst der realistische Charakter der gleichzeitigen social-politischen Strömungen. Dieser Zusammenhang zwischen öffentlichem Leben und Kunstentwicklung bestand aber auch in einer mehr äusserlichen Weise, nämlich in Bezug auf die grossartigen monumentalen Bauten, die damals unternommen oder zu Ende geführt wurden. Das Erbtheil früherer Zeiten in Florenz war die ungemeine Hochachtung aller Klassen der Bevölkerung vor der Kunst. Daher konnten grosse Bauten, die zu Nutz und Zierde der Stadt gereichten, ein wichtiges Mittel für eine Parthei sein, sich Anhang und Achtung zu verschaffen. So beseelt denn auch ein gleicher Eifer für öffentliche Bauten die Volksregierung von 1378 bis 83 wie die Oligarchen. Der Privategoismus dagegen durfte noch nicht mit Prachtbauten hervortreten; vielmehr begnügten sich die ersten Familien noch mit einfachen, wenn auch uneinnehmbaren Wohnungen. Es war eben eine Zeit der höchsten Gährung, wo es für eine jede Parthei galt, durch Beweise von Patriotismus die Mehrheit moralisch zu erobern, ehe Jemand auf erworbene Macht pochen durfte.

Monumentale Nutzbauten waren es also, für welche zu dieser Zeit Regierung und Privaten alle Baulust und Baumittel verwandten. Nicht nur wurde an den bereits früher begonnenen öffentlichen Gebäuden eifrig fortgearbeitet, wie an der Loggia des Bigallo, an dem Oratorium von S. Micchele und besonders am Dom, sondern auch grosse Neubauten, unter andern die meisterhafte Loggia der Signori wurden in dieser Epoche binnen kurzem begonnen und zu Ende geführt. (Siehe Excurs I. und II.)

Hand in Hand mit diesen grossartigen Bauunternehmungen ging eine rege Thätigkeit der Bildhauer und Maler, welche jene Bauten mit Statuen, Reliefs und Frescogemälden zu schmücken hatten. Gerade im 14. Jahrhundert stellte sich ein innigerer Zusammenhang der drei Schwesterkünste her, als er

seit dem Alterthum je bestanden hatte. Denn zur nämlichen Zeit, als die Ueberlieferungen des letztern zu versiegen begonnen, waren byzantinische Einflüsse in Italien eingedrungen und hatten Sculptur wie Malerei von der Ausschmückung der innern Kirchenräume zurückgedrängt oder doch sehr darin beschränkt. *Niccolò Pisano* war einer der ersten von denen, welche der Sculptur wieder zu ihren alten Rechten verhalfen; zugleich rettete er die antike Tradition der Malerei, insofern er für seine Statuen und Reliefs Bemalung beibehielt oder wieder aufnahm. Und zwischen Bemalung von Sculptur und Frescomalerei herrscht entschieden grössere Verwandtschaft, als zwischen letzterer und Mosaik oder aus Mosaik entsprungener Malerei im Stile Cimabue's.

Dass aber Niccolò Pisano wirklich seine Sculpturen bemalte (obwohl jetzt keine Spuren von Farben mehr daran sind) geht wohl mit Sicherheit daraus hervor, dass Werke seiner unmittelbarsten Schüler noch die deutlichsten und reichlichsten Spuren von Bemalung an sich tragen. Wir meinen verschiedene Gräber im Camposanto von Pisa. Ausser dem Grabe Heinrichs VII. von *Tino di Camaino,* an dem sich noch verschiedene Farbenreste befinden, ist in dieser Hinsicht besonders interessant ein links daneben befindliches grosses Grab im Stile Niccolò Pisano's. Es befindet sich daran noch, zum Theil auf grossen Flächen:

Gold mit gemalten Mustern an Heiligenscheinen
Braun . . . . an den Haaren.
Violett und Gold . . . . „ Gewandsäumen.
Blau . . . . „ einem Buch.
Braun . . . . „ einem Schlüssel.
Hellblau . . . . „ einem Gewand.
Schwarz . . . . „ den Augen.
Blau . . . . „ Engelflügeln.
Grün . . . . „ Buchstaben.

Ebenso lassen sich an den architektonischen und ornamentalen Theilen dieses Grabes Farbenspuren entdecken, meist hellgrün, hellblau und roth.

Die Bemalung der Statuen im Mittelalter entwickelte sich also vor — und unabhängig von *Giotto;* ja fast scheint es, dass Letzterer die Sculpturen Giovanni Pisano's nicht nur in Bezug auf Zeichnung und Auffassung zum Vorbilde genommen habe, — was wohl unläugbare Thatsache ist — sondern auch in Bezug auf die Farbengebung. So erst liesse sich ganz der gewaltige Sprung begreifen von Cimabue's zu Giotto's Stil.

Wir wollen dahingestellt sein lassen, ob erst durch Giotto's Einfluss: faktisch ist es, dass im 14. Jahrhundert die Frescomalerei sich über alle Flächen und Glieder — über Wände, Gewölbe, Pfeiler und Kapitäle — der Innenräume von Kirchen und auch Profanbauten, ja besonders bei letztern

häufig auch über die Aussenwände ausbreitete und dadurch die Mosaik verdrängte.

Am längsten erhielt sich die Mosaik und die ihr verwandte musivische Bekleidung noch an den Aussenseiten der Kirchen, ja hier gelangt sie zur selben Zeit zur höchsten Blüthe, da sie aus dem Innern schon verschwunden ist. Beispiele: die Dome von Siena, Orvieto, Florenz, sowie der Glockenthurm in letzterer Stadt. Desshalb beschäftigen sich auch bis ins 14. Jahrhundert hinein die bedeutendsten Künstler noch eifrig mit musivischen Arbeiten. Andrea Pisano und Orcagna arbeiteten an der Mosaik des Domes von Orvieto, Giotto an der Incrustation des Domes und Glockenthurmes von Florenz. Selbst im 15. Jahrhundert widmen sich noch einige Künstler, wie Domenico Ghirlandajo, Alesso Baldovinetti und andre der Mosaik. Diese erhält sich ausserdem noch als Grund von ornamentalen Marmorarbeiten, wie an Pilastern, Fenstersäulchen, Tabernakeln (Orcagna's Tabernakel in Or S. Michele), sowie von Reliefs und Statuen in Nischen.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Verschwinden der Mosaik aus dem Innern der Kirchen nimmt die Bemalung der Glasscheiben einen Aufschwung, so dass es fast scheint, als ob die Lust an buntem mosaikartigem Schmuck sich zum Theil auch in die Fenster geflüchtet hätte. Ebenso steht das Auftreten der Holzintarsien vielleicht im innern Zusammenhang mit dem Zurückweichen der Mosaik.

Wie sich nun Giotto auch zur Verdrängung der Mosaik durch Fresken verhalte, gewiss ist es, dass durch ihn erst die Malerei zu dem hohen Ansehen gelangte, das sie im 14. Jahrhundert — nach Giotto's und Orcagna's Tod mit Unrecht — in Florenz genoss. Dieses Vorherrschen der Malerei ging so weit, dass z. B. Statuen nicht nur nach ihrer Vollendung durch den Bildhauer von Malern bemalt, sondern auch vor der plastischen Ausführung von Malern auf Kartons entworfen wurden.

Doch wurden die Bildhauer dadurch nur wenig in ihrer Schaffensfreiheit und in ihrem Verdienst beschränkt; vielmehr war es erst recht eine Probe ihrer Tüchtigkeit, wenn sie innerhalb der enggesteckten Gränzen dennoch eignes Leben auszudrücken vermochten. Und gewiss wären ihnen die während der Arbeit als nöthig befundenen Abweichungen von der Zeichnung gestattet. Dadurch aber, dass ihnen ein Theil der Erfindung abgenommen war, konnten sie sich um so ungetheilter der Ausarbeitung der Formen und Köpfe hingeben.

Ja, trotz ihrer scheinbaren Unterordnung ist die Sculptur vom Ende des 14. Jahrhunderts doch technisch wie gehaltlich der gleichzeitigen Malerei weit überlegen. Während diese nach Orcagna's Tode einer gewissen mürrischen Müdigkeit und flüchtigen Einförmigkeit verfällt, macht die Scul-

ptur regelmässige und rüstige Fortschritte in der Detaillirung, Proportionirung und Belebung der Formen und ist die erste von den drei Schwesterkünsten, in welcher die Prinzipien der neuen Kunstepoche auftauchen. (Siehe Excurs III.)

Noch in Orcagna's Skulpturstil gehalten, und bei aller Strenge durch sorgfältige Arbeit und charaktervolle Köpfe ausgezeichnet sind die vielen kleinen Marmorfigürchen, womit die durchbrochenen Fenster von Or S. Michele geschmückt sind; eine Arbeit *Simone's* des *Sohnes von Francesco Talenti*, desselben Künstlers, der am Bau der Loggia dei Signori als Architekt mit thätig war.

Auch an dieser Loggia tragen die Figuren im Allgemeinen noch Orcagna's Einfluss an sich, übertreffen dessen Werke jedoch in der Freiheit der Bewegung, Correctheit und Abrundung der Zeichnung und Modellirung sowie in der Individualisirung.

Vom Bildhauer *Jacopo di Piero di Guido* aus dem Stadtbezirke S. Apollonia (also nicht mit dem sienesischen Jacopo della Guercia zu verwechseln, der gleichfalls Sohn eines Pietro war), sind im Jahre 1384 die Figuren der Fides und Spes und zwei Jahre später einer der beiden Engel hergestellt worden. Im Jahre 1388 machte er sich an die Vollendung der Caritas (Mutterliebe) welche 1386 von einem Bildhauer *Luca di Giovanni* von Siena begonnen und von *Pietro di Giovanni Tedesco* weitergeführt, von beiden aber unvollendet liegen gelassen war.

Von diesen Werken des Jacopo di Piero ist besonders schön die Figur des Glaubens an der Ostseite der Loggia, welche Kreuz und Kelch in beiden Händen hält. Ihr vorzüglich modellirtes Gesicht zeigt einen edeln, phantasievollen Schnitt; man betrachte nur die grossen träumerischen und von breitem Nasenrücken weit von einander getrennten Augen, den nobeln Zug zwischen Nasenflügel und Wange, den feinen, zugleich leutseligen und schwermüthigen Mund, das starke runde Kinn, das volle und doch feine Oval der ganzen Gesichtsform. Der Künstler hat hier bereits mit vollen Zügen aus dem Leben geschöpft und einen der edelsten Typen meisterhaft aufzufassen gewusst, wie sie noch heutigen Tages uns in den Strassen von Florenz entzücken. (Siehe Figur 1.)

Die Figur der Hoffnung von demselben Künstler wendet sich betend zum Himmel, so dass sie nur das Profil zeigt. Die Bewegung ist zwar voller Empfindung doch zu schwierig, als dass sie nicht mit einer gewissen Befangenheit dargestellt wäre.

Noch alterthümlicher im Kopf und der Gewandung als beide eben genannten Figuren ist die Caritas, eine Mutter mit einem Kinde; um so interessanter ist aber das letztere, welches auf dem Schoosse der Frau steht, von der es gesäugt und umfasst wird. Interessant ist an dem Kinde nicht

nur die völlige Nacktheit, sondern auch der Realismus, mit welchem die Anatomie seines musculösen Körpers ausgeführt ist. Aus Gründen, die weiter unten folgen werden, ist desshalb wahrscheinlich Giovanni di Pietro der Verfertiger dieses Kindes. Zwar kommen nackte Kinder schon früher in der christlichen Sculptur vor, aber wohl nicht in einer Weise, dass es wie hier so nahe an das Christuskind streift, das nie unbekleidet dargestellt wurde. Beide Engelfiguren an der Nordseite der Loggia sind ebenfalls Werke Jacopo di Piero's. Sehr anmuthig ist die Composition der zu äusserst links befindlichen, während die Engelfigur mit einer Harfe daneben schöner in der Ausführung und im Ausdruck des Gesichtes ist. Ausserdem hatte Jacopo noch einen Löwen und eine Löwin von Sandstein für die Loggia auszuführen (1382—83), die sich aber nicht mehr aus ihren vielen Gefährten heraus indentifiziren lassen. Sodann stellte er im Jahre 1386 zwei weitere Engelfiguren her, welche bestimmt waren, über der Thüre des Audienzsaales im Palazzo vecchio angebracht zu werden. Ihr ferneres Schicksal ist jedoch unbekannt. In demselben Jahre arbeitete er auch für den Dom an einem Marmorengel sowie an einer Verkündigung, bestehend aus Maria und dem Engel Gabriel, welche im Jahr 1389 beendigt ward. Ueber alle diese Figuren wissen wir jedoch nichts Weiteres, als dass die Gruppe der Verkündigung für ein Portal des Domes bestimmt war. Ueber dem ersten südlichen Portal befindet sich eine solche Gruppe, jedoch in so befangenem pisanischem Stil gehalten, dass wir sie unmöglich demselben Künstler zuschreiben können, der die besten Figuren an der Loggia dei Lanzi geschaffen hat. Von 1394—96 finden wir Jacopo di Piero damit beschäftigt, auch decorative Marmorarbeiten für den Dom auszuführen, nämlich Kapitäle für die Fenstersäulchen. Im Jahre 1402 jedoch erhält er einen Ruf nach Orvieto, um dort als Nachfolger Giovanni di Pietro's von Deutschland, das Marmortaufbecken des Domes mit „Figuren, Blattwerk und Blumen“ auszuschmücken. Im Jahre 1405 war Jacopo wieder nach Florenz zurückgekehrt, wo er im Januar zum Oberbauführer des Domes ernannt, jedoch schon im Februar sammt seinen Consiglieri, worunter auch die Goldschmiede Ghiberti und Brunellesco sich befanden, wieder abgesetzt wurde. Dies ist die letzte Nachricht, die wir von seinem Leben haben.

Ein zweiter der bedeutenderen Nachfolger des Orcagna war *Giovanni di Fetto*, welcher im Jahre 1385 die Figur der Stärke mit Schild und Schwert an der Nordseite der Loggia herstellte, während im darauf folgenden Jahr die Figur der Temperantia, die er begonnen hatte, ihm wegen hohen Alters entzogen ward. Sie giesst mit vieler Grazie Flüssigkeit in weitem Bogen aus einem grossen Gefäss in ein kleineres. Ihr Kopf trägt den Typus einer sanften jungen Hausfrau, fast an Benedetto da Majano er-

innernd; auch ward der ganzen Figur eine saubere und runde Ausführung zu Theil, während die Fortitudo im Ganzen trocken und leblos ist und nur im süssen kleinen Mund einigen Reiz besitzt. *Giovanni d'Ambrogio* führte 1385 die Figur der Justitia für die Loggia aus, doch fehlt sowohl sie selbst sowie auch der Platz dafür. (Siehe Excurs IV.)

Das Geburtshaus der Renaissance in der Sculptur sowohl als in der Architectur ist jedoch recht eigentlich der Florentiner Dom. Schritt für Schritt erklomm hier die florentinische Sculptur jene Stufe, welche sie als Renaissancesculptur kennzeichnet.

Bereits Mitte der fünfziger Jahre, lange ehe man nur an den Bau der Loggia dei Signori dachte, begann der Dom mit Statuen versehen zu werden; dieselben waren vorzugsweise bestimmt, einerseits an dem im Bau weit vorgeschrittenen Glockenthurm, andererseits an der 1357 begonnenen Fassade in zahlreichen Nischen aufgestellt zu werden. In dieser ersten Periode, etwa in den Jahren von 1360—1380 werden zwei Künstler genannt: der Architekt *Francesco Talenti* und *Francesco di Neri*, welche Statuen für den Dom herzustellen hatten. Francesco Talenti machte von 1357—1358 die Marmorfigur eines Propheten, welche ohne Zweifel für den Campanile bestimmt war, wo lauter Prophetenfiguren aufgestellt wurden. Francesco di Neri liefert 1360 die Figur des Evangelisten Johannes, fünf Jahre später die des S. Petrus, S. Bartholomäus, S. Simon und S. Philippus. 1367 vollendet er den heiligen Thomas und 1382 einen Engel, sowie für die Loggia di Signori einen Löwen und eine Löwin. Wir lassen dahingestellt, ob die Werke dieser Künstler unter den Statuen zu suchen seien, welche vom Dom in den Hof des Palastes Riccardi und in den Poggio Imperiale gebracht wurden. Mit den mürrischen geduckten Köpfen, deren Züge ein mönchisches Zerrbild antiker Kaiserbüsten sind, mit den verkümmerten leblosen Körpern in unverstandner antiker Gewandung, stellen dieselben den tiefsten Verfall pisanischer Sculptur dar und erinnern in vieler Hinsicht an byzantinischen Stil. Sie scheinen den Durchschnittszustand der Sculptur um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu bezeichnen, aus dem nur die Leistungen einzelner Koryphäen, wie Andrea Pisano und nachher Orcagna, hervorragten. Und dieses Verhältniss ist begreiflich, da die Sculptur damals noch keine irgendwie feste Richtschnur gefunden hatte und zaghaft zwischen Antike, Realismus und transcendentalem Afterbyzantinismus herumtappte. Doch hatten beide Meister auch mehrere Schüler, die sich über der Verkommenheit der Alltagssculptur erhalten konnten. Auch von ihren Werken finden sich noch Proben und zwar vortreffliche in der Bauhütte des Doms.

Zu Andrea Pisano's Schule gehören vier meisterhafte Statuetten im Vestibul des genannten Gebäudes; die zwei grösseren weiblichen Figuren allego-

rischer Bedeutung sind reich an Anmuth der Bewegung und Studium der Antike, sowie sehr zart ausgeführt. Die zwei kleineren sind denselben ebenbürtig und stellen Christus und die h. Catharina dar.

Zu Orcagna's Schule gehörig erscheinen sodann vier Büsten, zwei weibliche und zwei männliche an der linken Wand des Hofes. Sie haben runde, volle Wangen, einen kleinen süssen Mund, schwärmerisch zum Himmel gewandte Augen, ein sanft geneigtes Haupt und sind überhaupt voll Anmuth und inniger Empfindung.

Ein Nachfolger Orcagna's, durch den die Sculptur wirklich einen Schritt vorwärts that, ist, wie wir sahen, Jacopo di Piero, der besonders in der Technik und der Belebung und Befreiung der Bewegung viel leistete, im Ganzen jedoch und besonders auch in der Gewandung dem streng Schematischen des Mittelalters treu blieb.

Das entscheidende Ereigniss aber, welches der Sculptur den Keim der Renaissance zuführte, war die plastische Ausschmückung des zweiten südlichen Domportals. Anfangs arbeiteten daran gemeinsam *Lorenzo*, Sohn des späteren Oberbaumeisters *Giovanni d'Ambrogio*, und *Piero di Giovanni Tedesco;* Lorenzo wurde aber schon drei Jahre nach dem Beginn der Arbeit, 1398, wegen nachlässiger Führung derselben, abgedankt, worauf sie an Piero di Giovanni allein übertragen wurde. Dieser wird also die Hauptsache und — aus Gründen, die sich weiter unten zeigen werden, — vor Allem den figürlichen Schmuck ausgeführt haben und muss daher als derjenige Künstler betrachtet werden, welcher der Sculptur den oben bezeichneten Anstoss gab. Gleichsam wie ein Pfropfreis keilte sich dieser deutsche Künstler mit seiner Kunstweise in den Stamm der italienischen Künstlerschaft hinein und trug unermesslich viel dazu bei, dass dieser Baum statt der unschmackhaften Holzäpfel des Mittelalters künftighin die saftigen Früchte der Renaissance trug.

Pietro di Giovanni theotonico oder *Tedesco* wird in den Urkunden des Florentiner Doms als von Brabant, in jenen Orvieto's als von Freiburg gebürtig bezeichnet und ist überdiess wahrscheinlich identisch mit dem berühmten Bildhauer von Cöln, von dem Ghiberti so viel Gutes erzählt.

„In Deutschland, so sagt Ghiberti, lebte in der Stadt Cöln ein sehr erfahrener Meister der Bildhauerkunst; er besass ein ungemeines Talent. Lange Zeit war er beim Herzog von Anjou, der ihn sehr viele Goldarbeiten ausführen liess und besonders eine Tafel von Gold, die er mit aller Sorgfalt und Kunst vortrefflich zu Ende führte. Er war vollkommen in seinen Werken und den antiken Meistern ebenbürtig; wunderbar schön machte er besonders die Köpfe und den nackten Körper. Der einzige Fehler war bei ihm, dass seine Statuen etwas kurz waren. Ich sah sehr viele von seinen Figuren, die eine grosse Anmuth besassen.

Als er sah, wie das Werk, das er mit so viel Liebe und Kunst für den Herzog von Anjou verfertigt hatte, wegen Staatsnöthen zerstört ward, und wie also seine ganze Mühe umsonst gewesen, da warf er sich auf den Knieen zur Erde und rief, indem er die Augen und Hände zum Himmel erhob: „O Herr, der du Himmel und Erde lenkst und jeglich Ding ordnest, lass meine Thorheit nicht so mächtig werden, dass ich andern Gütern nachgehe, als dir allein, habe Erbarmen mit mir." Gleich darauf gab er Alles weg, was er hatte, aus Liebe zum Schöpfer aller Wesen, ging auf einen Berg, wo eine grosse Einsiedelei war, trat dort ein und that Busse bis an seines Lebens Ende; er starb aber zur Zeit des Papstes Martin (also zwischen 1418 und 1431). Verschiedene Jünglinge, welche sich in der Bildnerei zu unterrichten wünschten, sagten mir (Siehe Excurs V.), wie sehr erfahren er in allen Zweigen seiner Kunst war, und dass er in seiner Heimath auch Malerei betrieben hätte; er starb Olympias 428. (soll vielleicht heissen 1428?) Er zeichnete sehr gut und, war wie gesagt, überaus geschickt. Die Jünglinge, welche bei ihm lernen wollten, gingen zu ihm und baten ihn um Belehrung. Er empfing Alle auf's freundlichste und gab ihnen gute Lehren und zeigte ihnen viele Maasse und Beispiele; zudem war er ebenso bescheiden als tüchtig und starb in seinem Kloster zugleich als frommer Christ und guter Künstler."

Was wir Urkundliches von diesem deutschen Bildhauer wissen (denn aller Wahrscheinlichkeit ist der von Ghiberti genannte mit unserem identisch) ist Folgendes:

Im Jahre 1386 taucht er in Florenz zum ersten Mal auf und bleibt dort bis 1399 ununterbrochen und stark beschäftigt. Eine chronologische Uebersicht seiner Thätigkeit wird hier am ehesten am Platze sein.

1386. Arbeitet er an einem Engel im Auftrag der Dombauhütte.

1387. Vollendet er die Figuren der Apostel S. Andreas und S. Simon, womit die Fassade geschmückt werden sollte. Die Maler Lorenzo di Bicci und Agnolo di Taddeo Gaddi hatten die Kartons dazu geliefert; zu zwei andern Apostelfiguren des S. Marcus und S. Johannes macht ihm der Maler Spinello di Luca die Zeichnungen. Letztere beiden Apostelfiguren werden ihm 1388 bezahlt.

Januar 1389. Wird die Gruppe der Caritas, welche er für die Loggia dei Signori begonnen hatte, ihm wegen Arbeitsüberhäufung entzogen und an Jacopo die Piero Guido übertragen. Im nämlichen Jahre stellt Piero di Giovanni die Figur des Apostels Jacob für den Dom, sowie eine Madonna für die Loggia dei Signori her, beide von Marmor. Von letzterer wissen wir nichts mehr.

1390. Erhält er den Auftrag zu zwei Marmorfiguren des S. Thomas und S. Bartholomaeus, gleichfalls für die Fassade des Doms und wird für

eine Figur Johannes des Täufers bezahlt, die über dem Hauptportal des Doms angebracht werden sollte. Agnolo di Taddeo Gaddi bemalt diese Figur, sowie die des Evangelisten Johannes. Pietro stellt ausserdem im nämlichen Jahre einen Engel von Marmor her.

1391. Vollendet Pietro die Engelfigur, sowie einen S. Stefano.

1393. Wird er für eine weitere Engelfigur bezahlt, welche an der Domfassade zu Füssen einer Marmorfigur des S. Laurentius angebracht soll.

1394. Wird er für ein Marmorsims mit Blattwerk, sowie eine Marmorfigur, beides für die Domfassade bezahlt.

1395. Vollendet er die Figur des S. Victor, welche gleichzeitig mit einem S. Barnabas des Giovanni d'Ambrogio in einer Nische an der Domfassade aufgestellt wird. Lorenzo di Bicci soll ihren Werth schätzen. — Ausserdem arbeitet Pietro an zwei weiteren Engeln und bekommt den Auftrag zu zwei grossen Heiligenfiguren. — In demselben Jahre wird er auch für die Marmorfigur eines Hirten mit dem Stock bezahlt und beginnt an der zweiten südlichen Domthüre zu arbeiten. — Im November geht er nach Carrara, um Blöcke für vier Heiligenfiguren (wovon zwei Niccolò d'Arezzo auszuführen hatte) anzuschaffen. Endlich machte er noch bis zum December desselben Jahres zwei Kapitäle für die zweite südliche Domthüre.

1396. Wird er wiederum für zwei Engel von Marmor für den Dom bezahlt; die von ihm gekauften vier Marmorblöcke sind zu vier Statuen des heiligen Augustinus, Gregorius, Ambrosius und Hieronymus bestimmt. Dieselben sollen in vier grossen Tabernakeln aufgestellt werden, die zu je zwei das Hauptportal flankiren. Pietro führt den S. Ambrosius und S. Hieronymus, Niccolò d'Arezzo den S. Gregorius und S. Augustinus aus. Pietro arbeitet an seinen Figuren bis 1398.

1397. Stellt er zwei Pilasterkapitäle für die Sakristei her.

1398. Wird der Oberbaumeister des Doms, Lorenzo di Filippo zusammen mit Andrea di Niccolò beauftragt die Arbeit zu schätzen, welche Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio gemeinsam mit Pietro di Giovanni bis dahin am zweiten südlichen Domportal gemacht habe. Es ist der Querpfosten, wofür sie zu gleichen Theilen bezahlt werden. Darauf solle Letzterem die ganze Arbeit ausschliesslich übergeben werden. — In diesem Jahre wird Pietro für zwei weitere Pilasterkapitäle bezahlt, sowie, wie erwähnt, für die beiden Doctoren.

1399. Arbeitet Pietro di Giovanni an einer Madonna mit dem Kind, wozu ihm Lorenzo di Filippo, der Oberbaumeister, den Marmor geliefert hat.

1402, März. Arbeitet Pietro am Taufbecken des Domes von Orvieto, das er mit Blumen, Blättern und Figürchen in Relief schmücken sollte. Dies ist ein Beweis davon, dass er besonders durch seine ornamentalen Arbeiten

für den Dom und zumal das Südportal sich grossen Ruf weit und breit in Italien erworben hatte. Doch wurde er, aus welchen Gründen, wissen wir

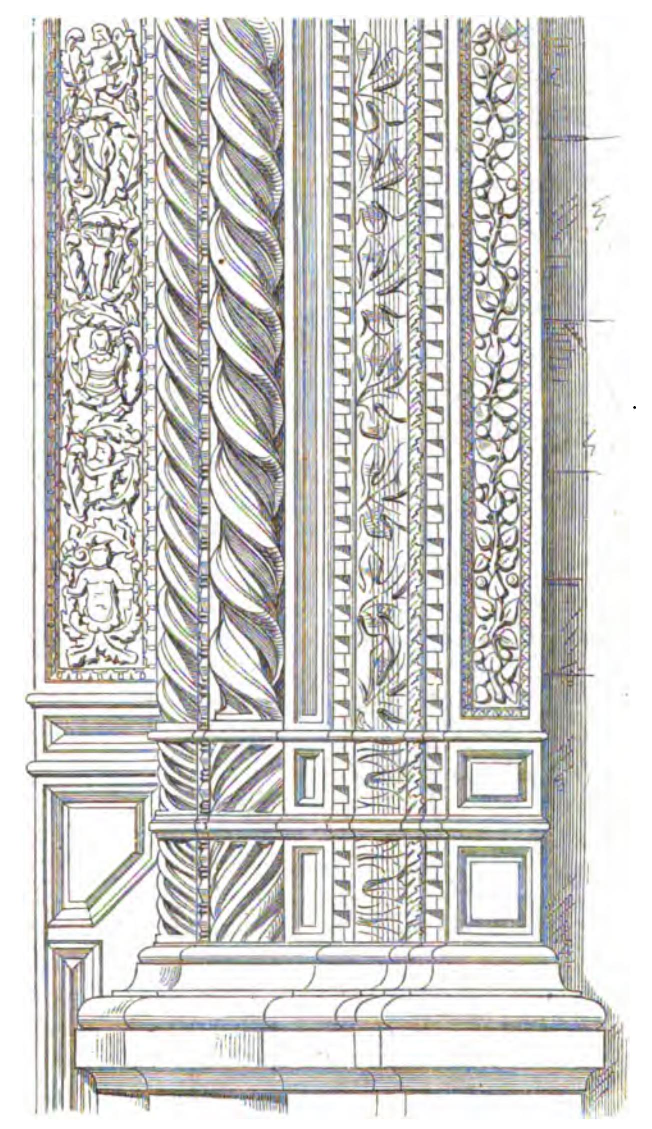


Fig. 2. Einfassung der 2. südl. Thür am Dom zu Florenz von *Piero di Giovanni Tedesco.*

nicht, schon nach einem Jahr von Jacopo di Pietro aus seiner Stellung in Orvieto wieder verdrängt.



Fig. 3. Detail zu Fig. 2.

Von allen seinen Arbeiten die einzige, die ihm noch jetzt mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, ist die schon erwähnte marmorne Thürlaibung des südlichen Domportals beim Chor. Durch eine Beschreibung an der Hand einiger Illustrationen soll versucht werden, den Charakter dieser Sculpturen sowie die Stellung, welche demnach Piero di Giovanni in der Entwicklung der Bildhauerei einnimmt, so deutlich als möglich festzustellen. (Siehe Figur 2.)

Die rechtkantigen Pfosten, welche die Thüröffnung einschliessen, sind an ihren Schmalseiten mit durchaus der Natur nachgebildeten Büscheln von Eichenlaub mit Eicheln in Flachrelief geschmückt; an den breiteren Seiten der Thürpfosten dagegen, nach Aussen zu, sind Akanthusgewinde und dazwischen alle denkbaren Scenen aus Thier- und Menschenwelt in Hochrelief gemeisselt. Ueberreich an den naturwahrsten und unmittelbarsten Motiven bilden sie mit ihrem sprudelnden Leben und tiefen Humor ächt niederländische Genre- und Thierstücke.

Da sind: Tanzende Bären, sich kratzende Affen, (um nicht deutlicher zu sprechen) bellende Hunde, pickende Vögel, Schlangen, die Eidechsen und Fische verspeisen, Eulen, Drachen, Möpse, kauernde und lauernde Löwen, Eselsköpfe, Enten, Krebse, Windhunde, Wachteln im Nest, sich schnäbelnde Tauben, Waldmänner, Hunde mit

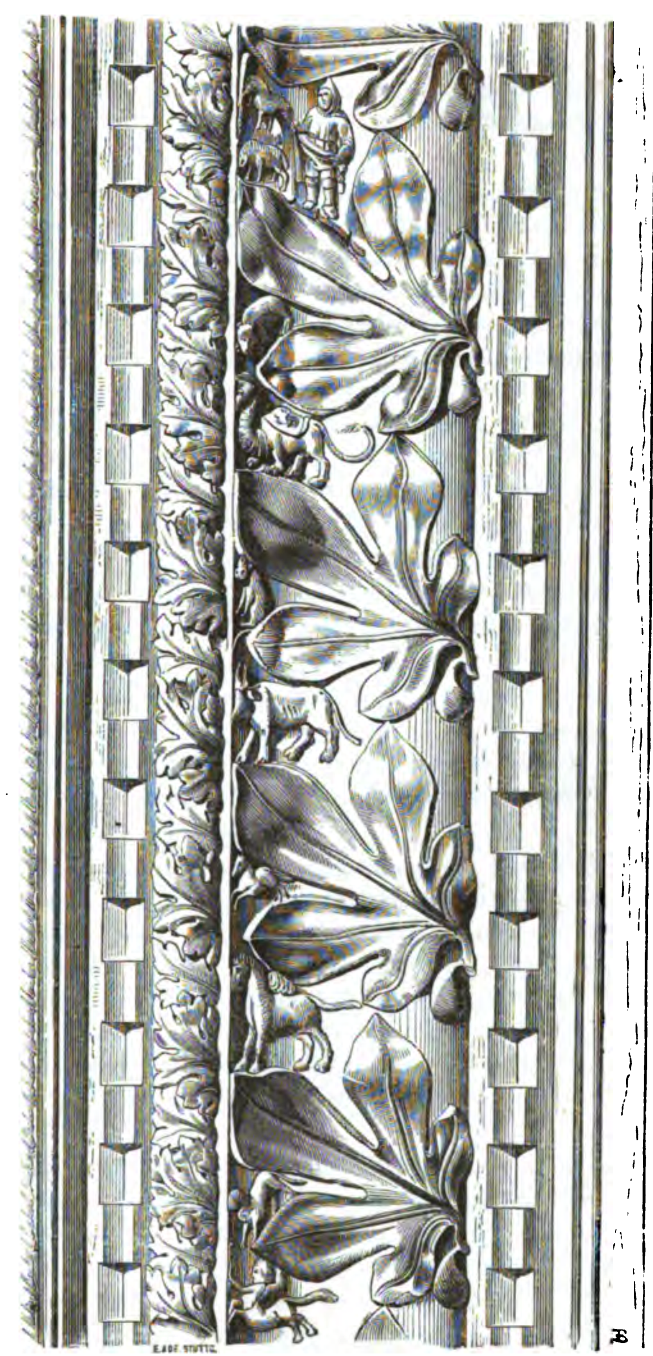


Fig. 4. Detail zu Fig. 2.

Menschenköpfen, Schnecken, Frauen und Männer im deutschen Kostüm, Affen, die auf Kameelen reiten, Panther auf Pferden, nackte musizirende Kinder u. s. w. (Siehe Figur 3.)

Den Thürpfosten folgt die Thürschrägung, die erstens aus einem Akanthusstreifen besteht, der von gewundenen Säulchen flankirt wird, sodann aus einem andern Wandstreifen mit durchaus naturalistischen und zugleich sehr fein aufgefassten und modellirten Feigenblättern und Früchten in Flachrelief. Zwischen den Blättern sind in niedlich zarter, schwungvoller und überraschend richtiger Zeichnung wiederum Thiere in den mannigfaltigsten Situationen dargestellt. Da sind Schmetterlinge, Eidechsen, Drachen, Bienen, Schwäne, Löwen, Finken, Greifen, Spechte, Pferde, Affen, Störche, Biber, Ochsen. Hasen, Krebse, Bären, Hähne, Kentauren, Panther, Katzen, Hirsche, Kameele, Wölfe, Schlangen, kurz eine ganze Menagerie von Thieren und jedes in einer charakteristischen Handlung dargestellt. (Siehe Figur 4.)

Die Aussenpfosten endlich, welche die Thürlaibung abschliessen, zeigen an der Vorderseite sehr schön gemeisselte weibliche Epheuranken in Flachrelief, ebenfalls völlig der Natur nachgebildet; auch hier sind die Zwischenräume mit Thieren und Menschen angefüllt.

Die verschiednen Glieder der Thürlaibung werden durch ein gemeinsames friesartiges Kapitäl von Akanthuslaub abgeschlossen, das sich über dem Thürbalken auch als Fries hinzieht. Darüber erhebt sich ein Spitzgiebel mit einem Schmuck, der den Thürpfosten entspricht, jedoch ohne Figuren zwischen dem Laubwerk.

An einem andern Monument noch können wir Piero di Giovanni's Kunst studiren, wenn auch nicht mit der nämlichen Sicherheit wie am obigen Portal. Gerade die Sculpturen an Letzterem dienen uns aber als Erkennungsmittel derjenigen, die Pietro am Taufbrunnen des Doms von Orvieto schuf, sowie andererseits diese Uebereinstimmung mehrerer Sculpturen am Taufbecken von Orvieto mit denen am Florentiner Dom uns die Gewissheit verschafft, dass auch am Domportal der Hauptkünstler, zumal der Figuren, Pietro di Giovanni war, abgesehen von allen innern Gründen, die für diese Annahme sprechen.

Der architektonische Theil dieses Taufbrunnens wurde im August 1390 dem damaligen Dombaumeister Luca di Giovanni von Siena (der auch in Florenz für die Loggia dei Signori thätig war) zur Ausführung übertragen; der Deckel jedoch wurde erst im Jahre 1407 von Sano di Matteo gleichfalls aus Siena hergestellt, wie folgende daran eingravirte Inschrift meldet:

Mille quater centum septenis Idus Aprilis
Matthei Sanus hec edit origine Senis.

Dieser Taufbrunnen besteht aus einem achteckigen Becken, das von Löwen getragen, auf einer fünfstufigen, gleichfalls oktogonen Basis ruht und einen pyramidalen Deckel trägt, der auf vier Seiten mit portalähnlichen gothischen Aufsätzen geschmückt und von einer kleinen, schlechten und späten Marmorstatue des Täufers gekrönt ist, die an die Stelle der ursprünglicher, jetzt entschwundenen von Donatello kam.

Als Material ist vorherrschend weisser, zu den Friesen und anderm Schmuck harter rother Marmor verwendet worden, ausserdem ist an verschiedenen Stellen schwarzer eingelegt. Die halsartige Verengerung über dem Fuss ist mit Eichen- und Akanthuslaub, ersteres naturalistisch, wie am geschilderten Domportal, geschmückt. Endlich läuft um den Saum des Weihbeckens herum ein Fries von rothem Marmor, der in zwanzig Abtheilungen figürliche Darstellungen in Hoch- und Flachrelief zeigt, die trotz der Härte des Steins mit wunderbarer Feinheit und Sorgfalt ausgearbeitet sind. Die Mitte fast einer jeden Abtheilung nimmt ein Figürchen ein, das zu beiden Seiten von den zierlichsten Ranken und Blumen, schon voller Renaissanceschwung, eingefasst ist. Diese dargestellten Figürchen sind, vom Treppenaufgang, der zum Taufbecken emporführt, nach links:

1. Ein Schaf, vielleicht Abzeichen der Domverwaltung, die auch hier wie in Florenz aus der Wollenweberzunft heraus gebildet werden mochte.

2. Ein Engel mit einer Schaale und mit Schlangen.

3. Ein schöner, mit Edelsteinen ausgelegter Kelch von antiker Form.

4. Eine weibliche Engelfigur.

5. Eben eine solche, die ein Kind tauft.

6. Ein Engel mit Fackel und Buch.

7. Ein liegender nackter Mann, der einen Baum auf einer Anhöhe umfasst. Vor ihm ein Löwe, hinter ihm ein Adler. Die Richtigkeit der Zeichnung und Reinheit in der Anatomie ist für die Zeit erstaunlich; der Kopf des Mannes ist durchaus realistisch. Vielleicht stellt er Adam den Stammvater der Menschen dar.

8. Die Stelle der Figur nimmt eine Ranke ein.

9. Ein weiblicher Kopf, der ganz in der Weise der Renaissance in eine Ranke ausläuft.

10. Tanzende Kinder, etwas roh, im Detail aber sehr lebendig und ausdrucksvoll in den Motiven.

11. Eine Lilie.

12. Eine sehr schöne, höchst lebendige und ganz naturalistische Lerche, welche im Begriffe ist, vom Neste aufzufliegen. Jede Feder ist aufs feinste angegeben. Dies Relief ist ein Meisterwerk von Miniatursculptur, ganz eines Niederländers und eines Goldschmieds würdig.

13. Eine Frau, die ein Weihgefäss und ein Gebäude in den Händen trägt. Vermuthlich die Heilige Orvieto's oder eine Gründerin des Doms. Neben ihr steht die Wölfin mit Romulus und Remus, Siena's Wappen, (Orvieto gehörte damals zu Siena), sowie ein Wolf, der ein Schaf frisst. Auch dies Relief, sowie alle folgenden sind von einer wunderbaren haarscharfen Ausführung.

14. Ein Engel in der anmuthigsten Stellung in freier Bewegung und schöner Gewandung.

15. Ein Engel mit denselben Vorzügen, der eine Flüssigkeit in ein Becken giesst.

16, 17, 18 sind die Figuren herausgebrochen, während die wunderbar zarten Blumen noch erhalten sind.

19 und 20. Auch hier sind Engel sowie Blumen von grösster Schönheit.

Wie wir schon sahen, arbeitete ausser Pietro di Giovanni im folgenden Jahre 1403 auch Jacopo di Piero Guidi an diesen Reliefs, und eine schwere Aufgabe ist es nun, bei dem geringen Umfang der letzteren, den Stil und die Arbeit der beiden Meister mit Bestimmtheit von einander zu scheiden, zumal da allen Reliefs eine entschiedene Annäherung an die Renaissance gemeinsam ist. Nur so viel können wir mit Bestimmtheit sagen, dass die anatomische Genauigkeit und der Realismus in der Figur No. 7 entschieden von derselben Hand herrührt, wie ähnliche nackte Figuren am Florentiner Domportal; dass ferner ebenso der Kindertanz No. 10 durch seine Lebenslust und seinen Humor uns sofort Pietro als Erfinder erkennen lässt, dass endlich die Lerche No. 12 ihr Gegenstück am geschilderten Portal des Florentiner Doms besitzt.

Alle die beschriebenen Sculpturen Piero's sind klein und unscheinbar, und fallen nicht in die Augen. Dennoch lohnt es sich der Mühe, sich in diese kleine Welt ein wenig zu vertiefen; ebenso wie eine Mücke unterm Mikroskop mit Recht und nicht nur factisch zum Elephanten wird, auf gleiche Weise lässt sich dieses kleine ornamentale Figurengewimmel mit dem Storchschnabel der Phantasie in einen Wald der herrlichsten Statuen, der edelsten Sculpturen verwandeln.

Was die Ausführung dieser Reliefs betrifft, so sind sie mit grosser Energie und schwungvoller Linie bald hoch mit scharfschattigen Umrissen, bald äusserst flach und zart aus dem Marmor herausgearbeitet. Doch liegt Piero's Hauptbedeutung nicht in seiner Technik — darin waren ihm die italienischen Nebenbuhler überlegen — sondern vielmehr in seiner Auffassung und seinen Gegenständen. Er besitzt einen unendlichen Reichthum natürlicher und freier Motive; ein üppiges Leben und der heiterste Humor beseelt seine Schöpfungen und lässt den freien Künstlergeist der

folgenden Jahrhunderte zum ersten Mal ahnen. Was seine Darstellungsgegenstände betrifft, so bleibt er im Ornament zwar noch bei den strenggothischen Akanthusranken mit den starken Rippen stehen, zugleich beobachtet er dabei aber auch jenen entschiedenen Naturalismus, welcher der deutschen Späthgothik eigen ist. Ganz neu für Italien ist sodann seine Darstellung der mannigfaltigsten Thiere, sowie nackter schalkhafter Kinder.

Was zunächst die Thiere betrifft, so ist seine feine Beobachtung, seine anatomische Kenntniss und seine schöne Modellirung derselben erstaunlich. Fast scheint diese Vorliebe für die harmlose und formenreiche Thierwelt gleichfalls auf eine germanische Eigenthümlichkeit des Künstlers hinzuweisen; kindlich und menschenscheu hat er gleichsam enge Freundschaft mit den Thieren geschlossen, da diese ja selbst im schlimmsten Falle nicht die Seele kränken, sondern nur den Leib auffressen.

Die Genauigkeit, womit überdiess Pietro die wilden Bestien des Orients in den Menagerien seiner Heimath studirt haben muss, ist ein Anzeichen von einem damals schon lebhaften Verkehr Deutschlands und der Niederlande mit dem Orient und folglich auch mit Italien. Und die Handelsverbindungen, nicht die Politik waren ohne Zweifel auch die Ursache der seit Giovanni Pisano fortwährend sich erneuernden Beziehungen zwischen deutscher und italienischer Kunst und Künstlern, woran das 14. und noch mehr das 15. Jahrhundert so reich sind.

Den Thieren zunächst verwandt als Gegenstand künstlerischer Darstellung sind die heiteren, scherzenden und schalkhaften Kinder. Und wenn in Hinsicht auf Anatomie und Verhältniss Piero hier auch weniger glücklich war als bei seinen Thieren, so gelang es ihm doch auch in seinen stumpfnasigen und plumpen Kindern individuelle momentane Empfindung und heitere Laune auszudrücken. Und ausserdem war der Umstand an und für sich schon wichtig genug, dass er freibewegte, nackte Kinder der Sculptur zuführte.

Eine ganz ähnliche Stellung wie Pietro di Giovanni in der florentinischen — nimmt *Bartolomeo Bon* mit seiner Porta della Carta am Dogenpalast in der venezianischen Kunstgeschichte ein. Auch hier wird noch gothisches Blattwerk, das stilistisch allerdings schon fast Renaissance ist, mit den lebhaftesten und, wenigstens was die Motive belangt, schon der Renaissance angehörigen Putten belebt. Auch Bartolomeo Bons That hängt wahrscheinlich mit deutschen Einwirkungen zusammen; was sie jedoch von der florentinischen des Pietro di Giovanni hauptsächlich unterscheidet, ist ihr weit späteres Auftreten, indem die Porta della Carta erst 1439 begonnen wurde und 1465 noch nicht beendigt war.

Um wieder zur florentinischen Domthüre zurückzukehren, so sei nur angedeutet, dass sie in jeder Beziehung von ungeheuerem Einfluss auf die Folgezeit und also die Entstehung der Renaissancesculptur war, sei es was die realistische und freie Auffassung überhaupt, sei es was die liebevolle Behandlung der Thier- und Kinderwelt, sei es was das Ornamentale betrifft. Aus der Antike allein konnte im 15. Jahrhundert gewiss nicht ein so üppiger Realismus in der Ornamentik entspringen, wie wir ihn z. B. an den Rahmen der Bronzethüren des Baptisteriums sehen. Den antiken Motiven wurde von den Künstlern ein bedeutendes Maass eigenen Realismus beigesellt, zu dem das erste Beispiel und Muster eben unsre Domthüre war. Auch für die humoristische Belebung des Laubwerkes mit Thieren an den Bronzethüren des Baptisteriums lieferte Pietro's Domthüre ein gewiss ebenso nahe liegendes Muster, als etwa zerstreute antike Beispiele. So verhält es sich auch mit der plötzlichen so umfassenden Aufnahme von scherzhaften Putten in die Sculptur, Pietro's Anstoss zur Darstellung nackter Engel floss zusammen mit der Nachahmung antiker Amorinen.

Was endlich Pietro's Freistatuen betrifft, von denen sich leider keine mit Bestimmtheit nachweisen lässt, so kann man doch einerseits aus dem Stil seiner Reliefs, andererseits aus den Freistatuen der Folgezeit, die ganz ohne Beziehung den früheren Schulen gegenüberstehen, auf die umwälzenden Neuerungen schliessen, die er einführte. Durch ihn mögen die Freistatuen an Individualität und Kraft in den Köpfen, an Leben und Mannigfaltigkeit in den Bewegungen des Körpers und der Arme, an Realismus in der Gewandung gewonnen haben. Fast scheint die zweite Figur im rechten Seitenschiff des Doms — wenn die Combination nicht zu gewagt ist — ein Werk Piero's di Giovanni zu sein; grosse Härte und Strenge kennzeichnet sie einerseits noch durchaus als Werk des 14. Jahrhunderts, andererseits aber ist die Statue voll Geist und Leben. Sie stellt einen Greis mit ernstem würdigem Antlitz dar, welcher von rechts her in seinen langherabwallenden Bart greift. In der Gewandung dieser Figur, die materiell noch antik ist, suchte der Künstler durch scharfgeschnittene, mannichfache Zerfurchung sich der Zufälligkeit der Natur in den Falten zu nähern, blieb aber dabei höchst trocken. Vortrefflich ist dagegen die Eintheilung in Hauptparthieen und demgemäss die Vertheilung der Hauptlichter und Schatten — eine malerische Rücksicht, die ebenfalls einen Schritt zur Renaissance bildet.

Durch seinen Realismus arbeitete Pietro di Giovanni einerseits dem dogmatisch-klassizistischen Stil seiner Vorgänger entgegen, andererseits aber gerade der Wiederaufnahme eines gründlichen Studiums der Antike in die Hände.

Gleichzeitig mit Pietro di Giovanni schaffen allerdings auch die italienischen Meister aus Orcagna's Schule weiter und scheinen mit ihm zu wetteifern. Jedoch der schöne, individuelle Typus, den einige von ihnen, wie *Jacopo di Piero*, ihren Statuen zu geben wussten, scheint dennoch auf eine Einwirkung des deutschen Künstlers auch auf diese seine Rivalen hinzudeuten. Ja ein Italiener ging so weit, sich geradezu zum Erben von Pietro's neuen Kunstprinzipien einzusetzen, ohne dabei den italienischen Ueberlieferungen ganz untreu zu werden; vielmehr suchte er das Beste beider Partheien einheitlich zu verschmelzen.

Niccolò di Piero de' Lamberti von Arezzo, genannt *Pela* ist der Künstler, den wir meinen. Nach Vasari siedelte er in Folge eines Zerwürfnisses mit seiner Familie frühe nach Florenz um, wo er sich anfangs mit niedrigen Arbeiten begnügte. Diese Angabe scheint bestätigt zu werden durch die Dokumente, wonach Niccolo im Jahr 1388 zum ersten Mal in Florenz auftaucht und zwar als Steinmetz, der einige Chornischen für den Dom zu hauen hat. 1390 erhält er schon grössere Aufträge, nämlich für die sechs Wappenschilde von Sandstein, womit die Attika der Loggia dei Signori geschmückt werden soll. Auf diesen Schilden sind in flachem und feingearbeitetem Relief die Abzeichen: der florentinischen Gemeinde (Lilie); der Welfenparthei (Adler mit einer Lilie über dem Haupt und einem Drachen in den Klauen); der Kirche (Schlüssel); der Freiheit (Wappen mit der Inschrift „Libertas" diagonal durch); des von den Florentinern als Kaiser anerkannten Ruprecht von der Pfalz (ein Feld voll Lilien); und endlich des florentinischen Volkes (Kreuz) dargestellt.

Diese Wappen waren ursprünglich folgendermassen bemalt:

1. Lilie, roth in weissem Feld.
2. Adler roth, auf weissem Feld; die Lilie ebenfalls roth, der Drache grün.
3. Schlüssel, golden auf blauem Feld.
4. Libertas, golden auf blauem Feld.
5. ?
6. Kreuz, roth auf weissem Feld.

In den folgenden Jahren erhält er bereits Figuren zur Ausführung; 1396 wird er für einen Christus und eine Maria von Marmor bezahlt, die er für den Dom herstellte, und arbeitet gleichzeitig an einem Engel, sowie an den Statuen des heiligen Augustinus und Gregorius, ebenfalls von Marmor, die er bis 1401 zugleich mit einem marmornen Löwenkopf vollendete. Daneben verschmähte er auch nicht, noch fortwährend architektonische Details und Glieder in Arbeit zu nehmen.

Entweder die eben genannten beiden Heiligenfiguren oder die zwei, welche er im Oct. 1401 in Auftrag erhielt (zwei andre entsprechende wurden

gleichzeitig bei Urbano da Venezia bestellt) sind identisch mit jenen, welche jetzt an der Ostseite des Domcampaniles in Nischen stehen und von verschiedenen Schriftstellern dem Niccolò d'Arezzo mit Bestimmtheit zugesprochen werden. Wahrscheinlich sind es die, welche er 1401 vollendete, d. i., der heilige Gregor und Augustin, da er die andern beiden vermuthlich für die Fassade machte, für deren Hauptportal er 1402 gemeinsam mit demselben Urbano da Venezia auch die Bögen herzustellen hatte.

Obschon nun leider die alten Schriftsteller in der Bezeichnung der zwei Statuen Niccolò Arezzo's unter den vier Figuren, welche die Ostseite des Domglockenthurms schmücken, von einander abweichen, so glauben wir nach sorgfältiger und wiederholter Prüfung und Vergleichung der vier Statuen untereinander mit Bestimmtheit erkannt zu haben, welche dem Niccolò und welche dem Donatello zuzuschreiben seien; das Unternehmen war keineswegs leicht, insofern Donatello in seinen ältesten, und so in diesen Werken hier, bedeutende Eigenschaften mit Niccolò gemein hat. Aus diesen Statuen Niccolò's tritt der gewaltige Umschwung klar hervor, welcher regelmässig aber schnell sich in der Sculptur entwickelt hatte. Lebhafte individuelle Empfindung verdrängte die falsch-klassische passive Ruhe der Statuen aus älteren Schulen. Feuer durchströmt die Glieder, welche vorher Steinmassen waren, Ausdruck belebt die Köpfe, deren Augen und Wangen stimmungsvoll schattirt werden.

Von diesen beiden Statuen Niccolò's ist hervorzuheben wegen des schönen Kopfes und der warmen Empfindung die zweite von links: ein Heiliger im kräftigsten Mannesalter, der begeistert Haupt und Hand zum Himmel hebt, während er seine Linke mit Nachdruck an die Brust drückt. Die Gewandung besteht aus Tunika und Mantel. Die andre Statue Niccolò's in der vierten Nische von links stellt einen Greis dar, der energisch, ernst nachsinnend zu Boden blickt, während er mit seiner geballten Rechten in den Bart greift und das Kinn stützt und zugleich mit der halbverhüllten Linken den Mantel an sich zieht.

Das Motiv des in den Bartgreifens findet sich in ähnlicher Weise bei der oben geschilderten Statue, die wir dem Pietro di Giovanni zuschreiben möchten und weist auf einen Schulzusammenhang zwischen beiden Kunstwerken hin, während zugleich letztere Statue entschieden älter ist. — Schlüsse in spätere Zeiten hinein, zu welchen uns diese Bartmotive auffordern, sparen wir uns auf.

Was an diesen Statuen Niccolò's besonders auch auffällt, das ist die Aufmerksamkeit, welche auf den umgeworfenen Mantel verwendet worden ist. Während das Costüm darunter antik bleibt, wird derselbe

in mannigfacher und faltenreicher Anordnung den Figuren lose umgeworfen und bildet so ein neues energisches Mittel zum Ausdruck der Empfindung und zur malerischen Gliederung des Ganzen; auch fördert diese Art der Drapirung ein freieres Spiel der Hände und des ganzen Körpers. Eine kräftige und geschickte Vertheilung von Licht und Schatten unterstützt diese Behandlungsweise und entspringt ihr zum Theil. Damit im entschiedenen Zusammenhange steht der immer weiter geschrittene, wenn auch noch nicht völlig durchgeführte Realismus im Faltenwurf.

In den folgenden Jahren bis 1408 stellte Niccolò gemeinsam mit *Antonio di Banco* und dessen Sohn *Giovanni* oder *Nanni*, der sein Schüler war, die Einfassung der Domthüre gegen die Via dei Servi, her, ein Werk das heutigen Tages noch erhalten ist und mehr Aufmerksamkeit verdient, als ihm bisher zu Theil ward, weshalb eine eingehendere Schilderung desselben hier gestattet sein möge. (Siehe Figur 5.)

Diese Portaleinfassung ist offenbar nach dem Vorbilde derjenigen des Pietro di Giovanni entstanden, indem eine Uebereinstimmung nicht nur in der architektonischen Anordnung beider Portale besteht, sondern sich deren Verwandtschaft auch auf die Art und Anordnung des figürlichen Schmuckes erstreckt. Sowohl der Architekt, der das Portal entwarf, Giovanni d'Ambrogio, damals Dombaumeister, als auch die ausführenden Bildhauer haben Pietro's Portal zum Vorbild genommen.

Die wichtigsten Theile der jetzt zu besprechenden Portaleinfassung hat Niccolò di Pietro ausgeführt, weshalb er einmal in einem Document auch schlechtweg nur „Maestro della porta“ genannt wird.

So sind besonders die Hauptzierden der Thüre, die Pfosten, welche die Thüröffnung einschliessen, ein Werk des Niccolò. Die Schmalseiten dieser Pfosten gegen den Durchgang hin sind mit schön und reich gearbeitetem Akanthuslaub geschmückt, aus dem Blumen und Trauben hervorspriessen. Die Breitseiten der Pfosten gegen den Platz hin sind mit ähnlichen Ranken bedeckt, welche jedoch eine fortlaufende Reihe von Figürchen in sich schliessen, deren Reichthum an Motiven eine kurze Aufführung andeuten möge.

Am Seitenpfosten rechts folgen sich von unten an:

1. Ein nacktes beflügeltes Kind, welches kniet und die Arme kreuzt.

2. Ein ähnliches knieendes Kind hält die eine Hand wie geblendet vor das Auge, das erstaunt emporblickt.

3. Ein ähnlicher Genius sitzt und spielt Mandoline (das vollständige Motiv ähnlicher Kinder bei Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto etc.).

Innerhalb der fünf folgenden Akanthusranken sind bloss daraushervorwachsende Trauben dargestellt. Mit dem neunten Raume nehmen die Figuren die doppelte Grösse der vorigen an und sind dafür nur im Halbbild gegeben.

9. Ein Kind steht bis an die Hüfte aus einer Blüthe heraus und bläst aus vollen Backen nach links in ein krummes Horn, das es mit beiden Armen

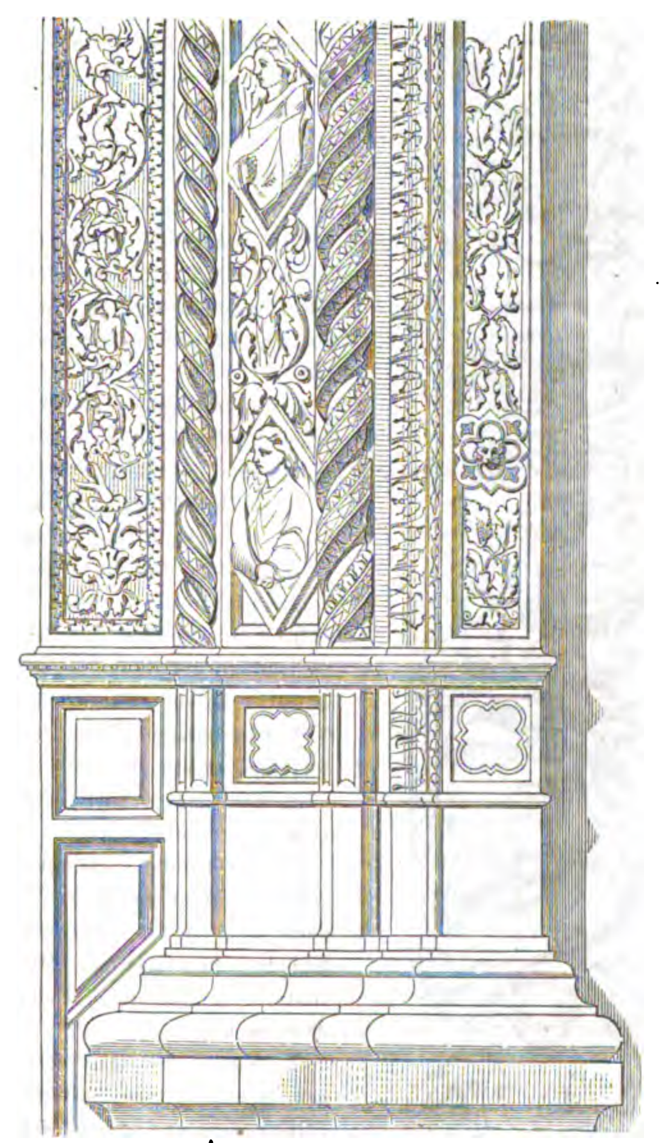


Fig. 5. Einfassung der Thür gegen Via de' Servi am Dom zu Florenz.

erhebt. In diesem Kinde ist ein schönes antikes Motiv graziös empfunden und wiedergegeben.

10. Eine Traube.

11. Ein Kind, das einen Schild emporhebt und ein Schwert zückt.



Fig. 6. Linker Seitenpfosten.

12. Ein Kind, das mit geneigtem Haupte lächelt und mit beiden Händen eine Mandoline vor sich hin hält.

13. Eine Traube.

14. Ein Kind, das mit einem Hunde scherzt, dem es die Faust entgegenballt.

Auf dem linken Seitenpfosten sind alle von den Ranken gebildeten Räume mit Figuren ausgefüllt, die sich von unten an folgendermaassen aneinanderreihen:

1. Ein sehr schön ausgeführtes Kind (nackt und beflügelt wie alle genannten) erhebt freudig lachend die Hände.

2. Ein Kind sitzt im Profil und umfasst mit beiden Händen eine runde Frucht, welche aus der Akanthusranke herauswächst.

3. Ein sitzender Genius hält sich lachend an der Ranke fest. Sein Bein ist in Verkürzung dargestellt.

4. Ein bärtiger Mann in ähnlicher Stellung. (Siehe Figur 6.)

5. Ein andrer bärtiger Mann wie zum Hiebe ausholend.

6. Ein trefflicher Ringkampf zwischen Herkules und Kakus, jedenfalls nach einer Antike. Es scheint dem Künstler hier dasselbe Muster, wie später dem Antonio di Pollajuolo gedient zu haben.

7. Kampf des Herkules mit dem nemeischen Löwen, auf welchem er rittlings sitzt und dessen Rachen er aufreisst. Die Gruppe und besonders der Löwe ist meisterhaft elegant gezeichnet und zeugt von vielem Studium der Antike; ebenso

8. Ein weibliches Brustbild.

9. Ein Triton, der ein Muschelhorn bläst und

10. Ein weibliches Brustbild nach dem Motiv der Venus von Medici. —

11. Ein Jüngling hebt eine Hand verkündigend empor, in der herabgelassenen andern hält er ein Spruchband.

12. Ein sitzender Engel im Profil mit erhobnen Händen.

13. Ein muskulöser Mann, welcher bemüht ist eine Ranke zu erklimmen.

Mit dieser Figur sind wir am obern Ende des linken Seitenpfostens angelangt, dessen Ranken und Figuren in einem grössern Maassstabe gehalten und daher weniger zahlreich sind als die des rechten, was jedoch durchaus nicht störend wirkt.

Auf dieselbe Weise wie die Seitenpfosten ist der obere Querpfosten gegeschmückt, dessen figürliche Darstellungen, von links begonnen, folgende sind:

1. Ein geigender Jüngling. In einem Winkel aussen an der Ranke sitzt ein kleiner Genius mit welchem er zu sprechen scheint.

2. Eine nackte Figur, welche nach vorn geneigt sitzt und in sehr freier und anmuthiger Weise die Hände über Knie und Schoos legt. Auch hierin herrscht antike Auffassung.

3. Brustbild einer schwärmerisch blickenden Amazone.

4. Ein sitzender Mann dressirt einen vor ihm in lebendigster Weise kauernden Hund. (Aehnlich ein Motiv an Pietro di Giovanni's Thüre.)

5. Eine phantasievolle, anmuthige Jungfrau, nackt, im Brustbild. Sie neigt den Kopf und stützt die rechte Hand auf die Hüfte, die Linke liegt quer über den Leib.

6. Ein knieender Engel in Gewand mit gefalteten Händen, er verehrt:

Gottvater, der mit segnend erhobner Hand in der Mitte der Thüre ein vertical gedehntes Sechseck einnimmt. Auf der rechten Seite davon befindet sich

1. Wiederum ein anbetender Engel, feingearbeitet, mit gefühlvollen Zügen.

2. Ein sitzender, bärtiger Mann, dessen Beine vom Schooss an mit Gewand bedeckt sind, worauf er ein Figürchen hält. Die Stellung ist ganz antik und wohl auch der Gegenstand der an den menschenformenden Prometheus erinnert.

3. Ein sehr lebensvoller Genius kriecht an der Ranke herauf und bläst dem Prometheus mit einem Horn in die Ohren.

4. Ein ähnliches Kind kriecht nach der entgegengesetzten Seite und bläst mit einem krummen Horn das folgende Kind an.

5. Dieses antwortet in derselben Weise.

6. Eine kauernde Engelfigur.

Den geschilderten Thürpfosten folgen wie beim andern Portal gegen

Aussen sich abschrägende von gewundenen Pilastern eingefasste Wandstreifen. In jedem derselben befinden sich, von vertikal gestreckten sechseckigen Rahmen eingefasst, fünf Engel mit Inschriftrollen. Die Engel auf der ersten Seite, welche auf ihre Rollen hinweisen, sind weniger fein ausgeführt, als jene links und sind wahrscheinlich ein Werk Nanni d'Antonio di Banco's, da nach den Dokumenten auch er solche Engel herstellte. Die Erstgenannten erheben eine Hand verkündigend empor, die andre legen sie um den Leib, jedoch jeder in einer verschiedenen individuellen Weise. Besonders der vierte Engel von unten ist, abgesehn von der schönen Ausführung und dem fortgeschrittenen Realismus in der Gewandung, voller Leben und Liebreiz in dem zum Himmel gewandten Antlitz, dessen scharfe und zugleich duftige Zeichnung schon völlig Renaissance ist. Auch ist an dessen Mund nichts mehr weder von der affectirten Bitterkeit noch Süssigkeit der mittelalterlichen Sculptur zu sehen, vielmehr zeigt er einen saftigen und nur aus lauter Lebensfülle schwärmerischen Schnitt.



Fig. 7. Von der Domthür gegen Via de' Servi.

Die Zwischenräume zwischen den Sechsecken sind wiederum mit Akanthusranken ausgefüllt, welche von einem Strausse aus nach links und rechts abzweigen und ebenfalls kleine Figuren einrahmen. Die Reihenfolge derselben ist, von links unten begonnen:

1. Eine sehr elegant und gut gezeichnete Figur des Herkules mit dem Löwenfell auf der Schulter, in Vorderansicht. Die Auffassung und Behandlung ist antikisirend. (Siehe Figur 7.)

2. Ein geigender
3. Dudelsackpfeifender
4. Geigender

} stehender und nackter Genius. Rechts:

1. Ein sehr anmuthiges weibliches Figürchen, das in dem einen Arm

ein Füllhorn, in dem andern eine Traube hält. Ihr Haupt ist mit einem Diadem geschmückt. Ein Gewand umhüllt ihre Beine von den Schenkeln an und lässt sie durchschimmern; das Figürchen ist ganz antik in der Auffassung.

2. Die Rückansicht eines nackten, schreitenden Mannes, der ein Becken und eine Schlange hält. Das Figürchen ist kühn erfunden und schön gezeichnet.

3. Ein nacktes Kind hält einen Gegenstand vor sich und betrachtet ihn.

4. Ein kauerndes Kind.

Die Aussenpfosten der Thürlaibung, woran Niccolò und Nanni d'Antonio in gleichem Maasse Theil hatten, sind ebenfalls mit Akanthusranken sowie je vier Löwenköpfen in sechseckigen Rahmen verziert.

Alle diese Figuren sind hoch aus dem Marmor herausgeschnitten, scharf und schön umrissen und für sich selbst flachgehalten. Von Pietro di Giovanni ist in diesen Reliefs der kräftige Realismus, der Reichthum an lebendigen Motiven, der heitere Geist und Humor, sowie überhaupt die künstlerische Freiheit der Erfindung aufgenommen worden.

Bis 1404 war Niccolò an der Concurrenzarbeit für eine Broncethüre des Baptisterums beschäftigt, welche Ghiberti zur Ausführung bekam. Darüber wird später ausführlicher gesprochen werden. 1403 stellte Niccolò die marmorne Grabplatte des Lione d'Acciajuoli in der Kapelle S. Niccolò in S. Maria novella her. Bei einer modernen Restauration der Kirche wurden leider alle Marmorgräber, die den Boden bedeckten, durch einfache Platten ersetzt und verträdelt.

Im Anfang des nämlichen Jahres war Niccolò gemeinsam mit Brunellesco und Ghiberti Mitglied des Dombauraths unter dem Dombaumeister Jacopo di Piero Guidi, wurde aber mit diesem und seinen Collegen zusammen schon nach einmonatlicher Amtsdauer wieder abgesetzt. Im Jahre 1408 geht er nach Carrara um einen Block für eine Marmorstatue des St. Marcus anzukaufen, die er im Auftrag der Rigattieri-Zunft für eine Nische von Or S. Micchele herstellen sollte, die jedoch 1411 an Donatello zur Ausführung übertragen wurde.

Wahrscheinlich gleichzeitig hat er auch die Marmorstatuetten der Maria und des Engels Gabriel hergestellt, welche die beiden Ecken des Tabernakels einnehmen, worin der S. Matthaeus des Ghiberti steht. Maria legt die eine Hand, in welcher sie eine Rolle hält, auf die Brust, die andere streckt sie erstaunt aus. Der Kopf ist leider restaurirt, wenn auch nicht schlecht. Der Engel, fest auf dem linken Fuss ruhend, erhebt die Rechte, gen Himmel blickend; mit der Linken fasst er seinen Mantel. Der Ausdruck seines Köpfchens ist begeistert ideal. Die Gewandung der Figürchen ist sehr wohl an-

geordnet und schon völlig realistisch. Ueber der anschliessenden Tunika tragen die Figürchen einen durch Agraffen vor dem Hals zusammengehaltenen Mantel, den sie über den Hinterleib herumziehen. Die Behandlung des Marmors ist äusserst weich. Besonders auffallend ist hier die Freiheit mit welcher das alte Motiv der Verkündigung behandelt ist. Eine Seite von Piero di Giovanni's, Niccolò's und Donatello's Streben war, sich von der allzustrengen und ängstlichen Befolgung althergebrachter und populärer, ja fast kirchlich vorgeschriebener Compositionsmotive so viel wie möglich zu befreien.

In demselben Jahre 1408 arbeitete Niccolò an einer andern, sitzenden, Statue des S. Marcus, die er überlebensgross für die Fassade des Doms auszuführen hatte, wo sie neben den andern sitzenden Evangelisten S. Lucas von Nanni di Banco, S. Johannes von Donatello und S. Matthaeus des Piero Ciuffagni aufgestellt wurde. Sämmtliche 4 Statuen befinden sich jetzt, bei der niederträchtigsten Nichtbeleuchtung, links und rechts in den 4 Seitenkapellen vom Hochaltar des Doms.

Mit Hülfe der auf Figur 6 so bestimmt hervortretenden Männertypen des Niccolò konnte Verfasser mit absoluter Gewissheit die 1. Statue rechts als den S. Marcus des Niccolò d'Arezzo identifiziren. Hier wie dort die rundliche Kopfform, der runde Vollbart, der mürrische Ausdruck im Munde, die scharfschattirten Backenknochen, die etwas stumpfe Nase, die düstern Augen. Wir werden später bei der Besprechung der übrigen 3 Statuen wieder darauf zurückkommen.

Endlich stellte Niccolò in demselben Jahre 1414 noch einen marmornen Wasserspeier für den Dom von Florenz her. 1419 verkauft die Dombauhütte eine Marmortafel von $3^1/_2$ Braccien Länge für ein Grab an ihn; darauf wird er erst wieder 1444 als Schiedsrichter über ein Broncegitter erwähnt, womit im Dom von Prato die Kapelle der Madonna della Cintola damals umgeben werden sollte.

In die Zwischenzeit 1419 und 1444 fallen wahrscheinlich seine Arbeiten in Arezzo, nämlich die Fassade des Bruderschaftsgebäudes der Misericordia mit dem Lunettenrelief der beschützenden Maria, sowie den in Nischen daneben befindlichen Statuen des Papstes S. Gregorius und des S. Donatus, die beide Beschützer der Stadt waren.

Madonna steht mit dem noch halbbekleideten Kinde inmitten einer knieenden Schaar Schutzflehender, welche sie mit dem von zwei Engeln emporgehaltnen Mantel schirmt. Hier ist das Motiv der Composition schon uralt, aber auf's frischeste belebt. In der Stellung der Maria sehen wir ein anmuthiges Vorspiel der sixtinischen Madonna von Rafael. Auf ihrer einen Hand ruht das Kind, um dessen Leib sie die andere legt. Ihr Antlitz besitzt einen feinen, liebenswürdigen Ausdruck.

Seitwärts knieen die zwei Stifter, die eine Hand auf der Brust, mit der andern ihren Wappenschild haltend.

Von sorgfältigem Naturstudium zeugen die auf's beste ausgeführten Hände, denen überhaupt Niccolò und seine Schule mit Recht ein Hauptaugenmerk zuwandte, im Gegensatz zu der rohen und geringschätzigen Behandlung die ihnen von der ältern florentinischen Schule widerfahren war. In der Gewandung ist auch hier noch ein Gemisch von altem Stil und Realismus zu erkennen; ersterer zeigt sich besonders in den zahlreichen, momentanen Längefalten. Ausser den Stiftern und Maria sind noch besonders zwei nackte Kinder, wovon das eine sitzt, das andere kniet, durch lebendige Motive und anatomische Genauigkeit bemerkenswerth. Die Figuren sind schön und plastisch gerundet und scharf umrissen, die Verkürzung der nach oben gewandten Köpfe ist sehr gut gelungen.

Sehr unbedeutend dagegen und kaum von Niccolò selbst sind die beiden Heiligenfiguren in den Seitennischen; sie sind schwankend in der Haltung, ihr Ausdruck ist flau; es ist als ob sie vom alten Banne des vierzehnten Jahrhunderts eben erwacht wären und schlaftrunken ihre Glieder schlottern liessen.

Ausserdem führte Niccolò in Arezzo zwei Figuren des S. Biagio aus, deren eine, in der Hauptkirche, verschwunden, während die andere in S. Antonio noch vorhanden ist. Ebenso befindet sich am Spital noch eine Figur von ihm.

Niccolò war auch Architekt. Als solcher führte er den obern Theil der Fassade der Misericordia, von der wir eben sprachen, im frühesten Renaissancestil aus. (Wahrscheinlich ist auch der gothische Theil von ihm, da beide Stile hier unauflöslich in einander geflochten und zu gemeinsamer Wirkung zusammencomponirt sind).

In S. Sepolcro baute er Mauern wieder auf, die ein Erdbeben zerstört hatte, in Rom befestigte er für Bonifacius IX. das Castell S. Angelo, in Mailand betheiligte er sich mit seinem Rath am Dombau; in Pavia auch mit der That an der von Gian Galeazzo Visconti gegründeten Certosa.

Zwischen seinen figürlichen Sculpturen und architektonischen Werken halten die Mitte inne: ein Sacramentshäuschen für eine Kirche von Arezzo (wo sich dasselbe jetzt befindet, ist uns nicht bekannt), sowie das Grabmonument des Pabstes Alexander V. von Stuck und Terracotta. Dasselbe befand sich anfangs im Chor der Minoritenkirche, wurde von dort nach der Certosa gebracht und steht jetzt im Camposanto von Bologna.

Nach Vasari wäre Niccolò d'Arezzo selbst auch in Bologna kurz nach der Herstellung des Papstgrabes im Jahre 1417 gestorben und es wäre ihm folgende Inschrift gesetzt worden:

Nicolaus Martinus Sculptor
Nil facis impia mors cum perdis corpora mille
Si manibus vivunt saecla refecta meis.

Allein Vasari muss hier einen andern Bildhauer, Niccolò von Bologna, mit unserem verwechselt haben; denn in der Namenreihe des letztern kommt kein Martino vor.

Zudem ist die oben erwähnte Notiz, dass ein Niccolò d'Arezzo im Jahre 1444 Kunstrichter über das Broncegitter im Dom zu Prato war, einer Urkunde entnommen. Und dass dieser Niccolò mit dem unsern identisch sei, scheint mehr als wahrscheinlich, denn welch ein zweiter Niccolò d'Arezzo wäre denn diess, der ein so bedeutendes Ansehen genoss, dass er zum Kunstrichter erwählt wurde; von seinen frühern Werken wüssten wir zum mindestens nichts.

Piero di Giovanni ist seinem Schüler zwar noch überlegen, was Frische und Reichthum der Ideen belangt, dafür hat Niccolò ihn aber im Verständniss der menschlichen Formen weit überholt. Niccolò verband mit Piero's Realismus, und vielleicht dadurch so gut angeregt wie durch die klassischen Zeitrichtungen, ein neues gründlicheres und freieres Studium der Antike, als es je vorher stattfand (wenn auch nur in seinen ornamentalen und Miniaturskulpturen). Dazu kam seine verständige Benutzung auch der italienischen Errungenschaften in der Skulptur, zumal was die Technik anbelangt, die z. B. von Jacopo di Piero so sehr gefördert wurde. Rechnet man endlich dazu sein angeborenes italienisches Gefühl für Schönheit und Anmuth, so begreifen wir seine sehr achtbaren Leistungen, was Linieneleganz, Anmuth der Composition, Belebung des Ausdrucks und der ganzen Gestalt; Sorgfalt und Realismus in der Gewandung und allen anatomischen Details betrifft.

Mit Piero's und Niccolò's Auftreten wurden pisanische und giotteske Einflüsse auf die Sculptur gründlich und für immer beseitigt. Die ehemals den Figuren als äusserer Zwang auferlegte dogmatische Begeisterung wird in innere, individuelle, menschliche Gluth, in menschliches Gefühl von Leid und Freude, in menschliches Sehnen und Träumen verwandelt. Jedoch in voller Religiosität und Arglosigkeit wird diese Vermenschlichung der transzendentalen Gefühle vollzogen, und gerade erst in Folge dieses Prozesses konnten die christlichen Ideen zu ihrem höchsten und endgültigen künstlerischen Ausdruck gelangen.

Excurse.

I.

Loggia dei Signori.

Schon im Jahr 1356 fühlte man das Bedürfniss einen eigenen Bau für die öffentlichen Sitzungen des Rathes herzustellen, die bis dahin auf der Terrasse vor dem Palast der Signori stattgefunden hatten, weshalb man in demselben Jahr die Errichtung einer eigenen Loggia zu diesem Zweck beschloss. Erst im Jahr 1376 (acht Jahre nach Orcagna's Tod) wurde jedoch der Bau begonnen und mit regem Eifer, sowohl von der Volksregierung (1378—83) als von der bald danach wieder zur Herrschaft gelangten Oligarchie betrieben. Als Oberbaumeister waren dabei thätig, bis 1379 *Benci di Cione* von Como und *Simone, Sohn des Francesco Talenti*, im darauf folgenden Jahre *Jacopo di Paolo* von Siena, von 1378 bis zur Vollendung der Loggia, Mitte der neunziger Jahre, *Lorenzo di Filippi.* Die Pfeiler wurden vom obigen Simone di Francesco Talenti, die Gewölbe von *Antonio Pucci,* dem Dichter und Stammvater der nachmals zu so hohem Ansehen gelangten Familie Pucci, errichtet.

Der figürliche Schmuck der Loggia besteht einerseits in zahlreichen kleinen Sandsteinlöwen, welche auf den Sockeln um die Pfeiler herum gruppirt sind, andererseits in weiblichen sitzenden Marmorfiguren, welche in geometrisch ausgeschnittenen Flachnischen an der Ost und Nordseite der Loggia oberhalb der Bogen und unterhalb der Attika angebracht sind und die christlichen Tugenden der Spes, Fides und Caritas östlich, der Temperantia und Fortitudo sowie zweier Engel nördlich darstellen.

Folgende chronologische Uebersicht der Erbauungsgeschichte der Loggia entnimmt Verfasser theils einem Büchlein von Conte Luigi Passerini: „Curiosità artistiche di Firenze", theils den Dokumenten des Domarchivs selbst.

1356. Beschluss die Loggia zu erbauen.

25. August 1368. Orcagna zum letztenmal in den Dokumenten und zwar als schwer krank erwähnt.

1376. Die Häuser der Baroncelli werden niedergerissen und Benci di Cione Dami von Como mit Simone di Francesco Talenti zu Capimaestri des Baues erwählt.

1377. Jacopo di Paolo wird Capomaestro.

1378. Wird derselbe in seinem Amte bestätigt.

„ Lorenzo di Filippo ist sein Nachfolger.

28. Nov. 1379. Simone di Francesco Talenti wird für die Errichtung des ersten Pfeilers bezahlt.

1380. Antonio di Puccio Benintendi (Begründer der Familie Pucci) construirt drei Gewölbe.

8. März 1380. Lorenzo di Filippo von Neuem Capomaestro.

1. Jan. 1382. Die Loggia soll gepflastert werden. Die Arbeiter sollen sich erst beim Sonnenuntergang nach dem Läuten entfernen.

Lorenzo di Filippo wird in seinem Amt bestätigt.

Agnolo di Taddeo Gaddi wird für Zeichnungen bezahlt.

1. Juli 1382. Jacopo di Piero Guidi del Popolo di S. Apollonia macht zwei Löwen und eine Löwin, Francesco di Neri einen Löwen für die Loggia.

1383. Bezahlung von 2 fl. an Agnolo di Taddeo Gaddi für Zeichnung von Figuren.

3. August 1384. Jacopo di Piero erhält den Auftrag zu den Figuren der Spes und Fides.

12. Aug. 1384. Agnolo di Taddeo Gaddi wird für eine Zeichnung bezahlt mit 2 fl.

30. Aug. 1384. Der Capomaestro Lorenzo di Filippo wird bezahlt.

22. Nov. „ Jacopo di Piero wird für seine Fides bezahlt.

Johannes Ambrosii wird für die Figur der Justitia, die er ausführte, bezahlt.

1385. Giovanni di Fetto erhält 10 fl. für die Fortitudo.

1385. Jacopo di Piero, der an der Spes arbeitet, erhält 80 fl.

Giovanni d'Ambrogio erhält ebensoviel für die Justitia.

Der Platz der Signori wird gepflastert.

Jan. 1386. Agnolo di Taddeo Gaddi zeichnet die Prudentia und Caritas.

„ Luca di Giovanni da Siena soll die Caritas in Stein hauen.

1386. Giovanni Fetti erhält 50 fl. für die von ihm vollendete Figur der Fortitudo.

1386. Frate Leonardo, Monacho dell' Ordine Vallombrosa erhält 5 fl. für das blaue Glas, womit er die Figuren einrahmte.

Die Häuser der Alberti und die Kirche S. Cecilia werden niedergerissen, um den Platz zu erweitern.

Lorenzo di Bicci erhält für die Bemalung von zwei Tugenden mit Gold und Farben 10 fl.

Johannes Fetti kann wegen hohen Alters die von ihm begonnene Figur der Temperantia nicht vollenden.

Lorenzo di Bicci erhält für die Bemalung der Fides und Spes 90 fl.

1. Jan. 1387. Sta Cecilia wird an einem andern Platze von Giovanni d'Ambrogio wieder aufgebaut.

Benedetto di Nerozzo degli Alberti und Matteo Tedaldi werden für ihre zerstörten Häuser entschädigt.

Es wird eine Mauer gegen den Palazzo dei Signori hin gebaut von der Stelle aus, wo das Haus der Alberti stand.

1. Juli 1389. Die Via Cacciajuoli (Calzajuoli) soll erweitert werden —

22. Dec. „ und werden deshalb die Häuser der Cavalcanti, Tedaldi, Cerchi, Buonaguidi etc. und der Compagnia di Or S. Michele zerstört.

1389. Jacopo di Piero erhält die Caritas zur Ausführung, welche ursprünglich dem Luca di Giovanni, dann dem Pietro di Giovanni teotonico aufgegeben war. Letzterem wurde sie wegen seiner Ueberhäufung mit Arbeit entzogen.

1. Jan. 1390. Niccolo di Piero d'Arezzo macht 6 Schilde von Sandstein für die Loggia.

Die Thürme der Baroncelli und Bandini werden Behufs der Erweiterung des Platzes niedergerissen.

II.

Dom.

Arnolfo di Cambio entwarf den ersten Plan zu diesem historisch denkwürdigen Bau, zu welchem 1296 der erste Grundstein gelegt wurde, wie folgende Inschrift meldet:

Istud ab Arnulpho templum fuit aedificatum
Anno millenis centum bis octo nogenis.

Obschon diess auch 1298 bedeuten könnte, so wird doch die Zahl 1296 auch von Villani und Ammirato angenommen und dadurch als die wahrscheinlich richtige bezeichnet. Die Kosten des Baues wurden anfangs durch freiwillige Beiträge der Bürger, dann durch verschiedene Steuern bestritten, so wurde 1392 ein Gesetz erlassen, wonach von jedem Testator 20 Soldi an die Dombauhütte vermacht werden sollten; diese Verordnung wurde 1477 bestätigt Auserdem mussten viele politisch Verbannten sich ihre Amnestie durch eine Steuer zum Dombau erkaufen, wie aus einem Beschluss von 1393, den Ammirato anführt, hervorgeht. Endlich fielen in den Jahren 1380 und 1442 zwei grosse Wälder im Casentino und der Romagna, sowie 1432 die Beute des eroberten Schlosses Marti an die Dom-Opera. Wir geben diese Daten, die zum grossen Theil aus Ammirato's florentinischer Geschichte geschöpft sind, nur als Einzelheiten ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

Nach Arnolfo's Tode 1310 blieb der Bau, vermuthlich wegen der unglücklichen Kriege gegen die auswärtigen Ghibellinen, Uguccione della Faggiola und Castruccio Castracane, sowie wegen schwerer Bankerotte bis 1331 liegen. In diesem Jahre wurde die Oberaufsicht über den Bau, damit er energischer betrieben würde, an die mächtigste der Zünfte, die Wollenweberzunft, übertragen, aus deren Mitgliedern abermals eine eigene Baubehörde gewählt wurde. In deren Auftrage legte *Giotto* 1334 als Oberbaumeister den Grund zum Glockenthurm. (Siehe Matthei Palmerii opus de temporibus suis:

1334. Marmorea turris singulari praestantia splendidissimi operis ad Reparatae templum Florentinae fundari est coepta.)

Von Giotto selbst wurde jedoch wahrscheinlich nur das unterste Stockwerk des Thurmes mit den Reliefs von ihm und Andrea Pisano, sowie mit der Thüre, worauf eine Statue des Letztgenannten steht, vollendet. Denn bereits im Jahre 1336 starb Giotto.

(Siehe obengenanntes Werk:

1336. Joctus vir praeclarissimi in pictura ingenii qui antiquitatem jam longo tempore pingendi artem nobilissimam reddidit defunctus est.)

Taddeo Gaddi und *Neri di Fioravante* führten den Bau nach seinem Plane weiter, nur dass sie eine viereckige statt der projectirten runden Wendeltreppe herstellten. 1357 wird noch immer am Thurm gebaut, 1367 ein Fra Benedetto Poggioli für betreffende Rathschläge mit 5 fl. bezahlt; 1387 wird der Thurm gedeckt. Mit Statuen wurde er erst im Laufe des 15. Jahrhunderts ganz versehen. —

Ausser dem Thurme begann Giotto noch die Incrustation der südlichen und vielleicht auch der nördlichen Seitenmauer gegen die Front hin.

1348 trat abermals eine Stockung im Bau ein, ohne Zweifel wegen der grossen Pest, welcher der Dom andrerseits gewiss aber auch viele Vermächtnisse zu verdanken hatte, so dass im Jahr 1353 mit neuen Kräften begonnen werden konnte. Und von da an datiren auch erst die Dokumente im Archiv, indem die vorhergehenden vielleicht während der Pest verbrannt worden waren.

Die neuerwählten Baumeister waren *Francesco Talenti* und *Giovanni di Lapo Ghini.* Sie machten einen neuen Entwurf, wonach Arnolfo's Plan, sowohl was die Dimensionen und Verhältnisse, als wahrscheinlich auch was die ganze Form belangt, durchaus verlassen wurde. Von Arnolfo's Anlage waren vermuthlich bereits sämmtliche Aussenmauern vorhanden, während Pfeiler, Gewölbe und Kuppel noch fehlten. Nun liess man nur die Fassadenmauer und die zunächst darangrenzenden Theile der Seitenmauern mit je einer Thüre, die von Giotto incrustirt worden waren, stehen, — alles Andre riss man nieder, selbst die an den Chormauern angrenzenden Wohnungen der Kanoniker und eine ganze Kirche, Namens S. Micchele Bis Domini, die dann anderswo von Neuem erbaut wurde. Nach dem neuen Plan sollte nämlich das Langschiff um ein Bedeutendes länger werden, als es in Arnolfo's Absicht gelegen hatte, ohne dass zugleich die Breite des Langschiffes eine Aenderung erleiden sollte.

Nach einer Messung vom 19. Juni 1357 waren die Hauptmaasse der alten Kirchenanlage folgende:

Länge der Kirche, eingerechnet die Tribüne . . . . br. 164.
Breite im vordern Theil . . . . br. $66^7/_8$.
Breite der Tribüne, worüber sich die Kuppel erheben sollte, eingerechnet die Kapellen . . . . br. 62.

Die entsprechenden Maasse der neuen Kirche sind dagegen:

Länge bis zur Kapelle Zanobi . . . . br. 260.
Breite der Tribüne . . . . br. 78.
Breite der drei Schiffe . . . . br. $66^1/_2$.

Die Verschiedenheit zwischen den beiden Breiteangaben ($66^7/_8:66^1/_2$) beruht wahrscheinlich auf Ungenauigkeit in den obigen Angaben.

In demselben Jahre, als diese Messungen stattfanden, begann man auch die Pfeiler nach Francesco Talenti's Modell zu errichten, während Giovanni di Lapo Ghini im Jahre 1366 die Kreuzgewölbe nach dem gemeinschaftlichen Plan zu construiren begann. Als aber bald Risse daran bemerklich wurden, so sistirte man den Bau vorläufig und begann am Chor weiterzuarbeiten. Zugleich wurde eine Jury von Bildhauern, Goldschmieden und Malern berufen, welche über die Restauration der schon hergestellten, sowie über den Weiterbau der übrigen Kreuzgewölbe und des Chores ihr Urtheil abgeben sollten. Die Risse der Gewölbe, die nur von Senkungen herrührten, machte man durch Eisenklammern unschädlich, dagegen wurde der weitere Bau der übrigen Kirche, besonders der Tribuna und des Chors, nach einem von den Mitgliedern der Jury gemeinsam entworfenen Plan unternommen.

Nach diesem Plane sollen die Kapellen etwa $11^3/_4$ Br. breit und $10^1/_3$ tief sein; vor denselben sollen sich drei Stufen befinden. Das Achteck der Tribüne soll nicht mehr als 72 br. im Umkreiss messen. Erst im Jahre 1383 wurden die Fundamente der Kapellen gegen Osten, vermuthlich die letzten des Bau's,

gelegt. Innerhalb einer jeden Bogenlunette an den erhöhten Wänden des Mittelschiffs wurden nach einem Beschluss von 1364 ein Rundfenster mit weissem Glas von 6 br. ins Lichte, sowie unter jedem Wandbogen der Seitenschiffe ziemlich hoch ein, nicht wie auch vorgeschlagen war — drei — Langfenster angebracht. Das grosse Rundfenster an der Front über dem Hauptportal wurde erst später begonnen, insofern man 1383 beschloss, dass es mit Marmor eingefasst werde. Ja noch im Jahre 1404 ist es nicht fertig, da dann *Giov. d'Ambrogio* den Auftrag erhält, es nach dem ursprünglichen Plan zu vollenden, und zwar so, dass es wenigstens $10^1/_2$ br. ins Lichte messe, ohne dass dabei die Fassadenmauer berührt oder beschädigt werde.

Die Fassadenmauer mochte wohl schon von Arnolfo's Zeiten herrühren, die Incrustation wurde jedoch erst im Jahre 1357 begonnen, in welchem Jahre am 24. Juni, Fest des S. Giovanni, die Zeichnung der Fassade, die wahrscheinlich von den Oberbaumeistern Francesco Talenti und Giovanni di Lapo Ghini hergestellt worden, an der Fassadenmauer öffentlich aufgehängt wurde. 1367 wurde eine Wache ernannt, um die Incrustationsarbeiten am Campanile und an der Fassade vor nächtlichem Vandalismus zu schützen.

Von den Portalen stammen die beiden der Hauptfassade zunächst gelegenen an der Süd- und Nordseite in Bezug auf die Anlage noch aus Arnolfo's, was die Incrustation betrifft, aus Giotto's Zeiten. Für das zweite südliche Portal, das sich wie das gegenüberliegende nördliche an dem Verlängerungsbau des 14. Jahrhunderts befindet, wurde schon im Jahre 1367 eine Zeichnung angefertigt. 1394 wurden die Ornamentation der marmornen Seitenpfosten begonnen, die Marmoreinfassung der dieser gegenüberliegenden nördlichen Thüre wurde von 1403 bis 1408 hergestellt. Zu derselben Zeit wurde auch die Ausschmückung am Hauptportal, die jetzt verschwunden ist, begonnen.

Soviel zur Orientirung. Der Vollständigkeit wegen möge noch ein kurzer übersichtlicher Auszug aus den Urkunden des Domarchives folgen.

Aussenmauern.

1334. Giotto beginnt die vorhandenen Mauern mit Inkrustation zu bedecken.

1353. Die Mauer gegen „Balla" hin (an der Südseite) soll bedeckt werden, weil sie sonst verdirbt.

1. Juli 1376. Rathen Ambrogio di Vanni, Giovanni di Giuntino und Andrea di Ceffo, Steinhauer und Holzschneider von Florenz, dass die oberhalb des Pilasters der Wendeltreppe gegen „Balla" hin abgesägte Mauer wieder aufgebaut werde, zusammen mit „der andern Mauer", damit der Pilaster fest, vollendet und gut sei, wenn der Hauptbogen gewölbt wird.

Langschiff (Pfeiler, Gewölbe etc.).

Juni 1355. Ein neuer Entwurf Francesco Talenti's zum Bau der Kirche soll in drei Versammlungen geprüft werden.

15. Juni 1355. Berathung über die Pfeiler.

Das Terrain der neuprojektirten Anlage soll von Gräbern und Häusern gesäubert werden.

Messung der alten Kirche (Siehe oben).

Grundlegung der Pfeiler, die mindestens 7½ Br. tief bis zum guten Kies unterhalb des Wassers hinein gehen sollen. Pfeilerdistanz in die Länge 34 Br., in die Breite 33⅗.

3. Juli 1357. Francesco Talenti und Andrea di Cione, genannt Arcagnolo, machen Pfeilermodelle.

Benci di Cione opponirt gegen die Fundamente und die Beschlüsse für die Pfeilererrichtung; er soll seine Ansichten niederschreiben.

19. Juli. Das Fundament des ersten Pfeilers wird nicht 7, sondern 11 Br., das des zweiten 11½ Br. tief gegraben.

Andrea Arcagnolo's Pfeilermodell wird zur Ausführung erwählt, doch soll das Tabernakel daran weggelassen und die Basis verstärkt werden.

28. Juli. Ein neues Pfeilermodell soll durch Giovanni di Lapo Ghini angefertigt werden.

3. August. Abermalige Wahl zwischen Arcagnolo's Pfeilermodell, sowie dem des Giovanni di Lapo Ghini und einem neuen des Francesco Talenti. Das letztere wird gewählt.

12. Aug. Abermaliger Entschluss, dass alle Häuser im Bereich der neuen projektirten Anlage niedergerissen werden sollen.

16. Aug. Die neu aufzuführenden Mauern sollen 1½ Br. dick sein.

Die Pfeiler werden in Auftrag gegeben.

23. Aug. Das Dach, welches wegen der an der alten Kirche angebauten Häuser der Kanoniker zerstört worden, soll wieder aufgebaut und über den Hochaltar weg geführt werden.

31. Aug. Francesco Talenti soll bei Busse das Mauern der Pfeiler beaufsichtigen.

Er macht das Kapitäl des ersten Pfeilers, gegen die Thüre zum Kirchhof hin, also rechts. Das Kapitäl misst 3 Br. in der Höhe, was 57 □Br. macht, für 320 fl.

Mato di Cenni und Jacopo di Paolo (von Siena) stellen Basis und Schaft des zweiten und dritten Pfeilers her.

17. Nov. Die Fundamente derjenigen Wandpfeiler werden gegraben, welche den ersten und zweiten Pfeilern gegenüber stehen sollen.

7. Dec. Das Fundament zum Wandpfeiler bei der zweiten Südthüre wird 11¼ Br. tief ausgegraben.

4. Jan. 1358. Berathung über Errichtung des vierten Pfeilers.

30 Jan. „ Das Fundament des dritten Wandpfeilers von der Fassade aus wird gegraben 10½ Br. tief, das des fünften 12½ Br., das des sechsten 12 Br., das des siebenten Wandpfeilers der Wendeltreppe 11¾ Br.

Francesco Talenti will ein Kapitäl auf eigene Kosten machen.

12. Dec. 1358. Mit den Wandpfeilern sollen aussen Streben correspondiren; zwischen je zwei Wandpfeilern soll ein Langfenster angebracht werden.

Francesco Talenti und Alberto Arnoldi sind Oberbaumeister.

5. Oct. 1362. Die Bogen sollen mit Wappen geschmückt werden.

22. Jan. 1363. Francesco Talenti und Giov. di Lapo Ghini sind Oberbaumeister.

27. Sept. 1364. Beschluss, dass die Gewölberippen des Hauptgewölbes möglichst flach an das Gesims stossen, unter welchem sich die Galerie befinden soll, die ebenfalls möglichst wenig von der Mauer vorragen und die

ganze Kirche umlaufen soll; dass in den Mauern, welche jetzt behufs des Hauptgewölbes errichtet werden, Augen und nicht Fenster und zwar ein Auge auf jedes Gewölbe leer gelassen werden sollen. (Wir hoffen dass im Anfang der Sinn der Worte richtig gegeben ist, die italienisch lauten: Che il peduccio delle volte grande si ponga basso quanto si più sopra la cornice; sotto la quale si pongano i Beccatelli, e che i Beccatelli si ponghino bassi quanto si più sopra il detto muro etc.)

18. Juli 1365. Giovanni di Lapo Ghini hat das Gerüst für die Konstruktion der grossen Bogen gemacht; Berathung darüber.

12. Juli 1366. Eine Versammlung der besten Maler, Goldschmiede und Steinhauer wird ausgeschrieben, um über die Kirche zu berathen. In den bisher gebauten vier kleinen und zwei grossen Gewölben zeigen sich Risse. Es wird anempfohlen, dieselben durch Eisenstangen unschädlich zu machen. (Diese Eisenstangen sind noch zu sehen.)

13. Aug. 1366. Ausser dem alten, von Giovanni di Lapo Ghini und Francesco Talenti verfertigten Kirchenmodell liegen jetzt noch zwei andre vor, eins von Simone, Sohn des Francesco Talenti, das andre von den Malern, Goldschmieden und Steinhauern gemeinsam. Francesco Talenti selbst empfiehlt letzteres, ebenso entscheiden sich acht von den Operai zu Rathe gezogene Bürger für dasselbe; besonders weil darnach die Kapellen erweitert und 11⅓ Br. breit, 10⅓ Br. tief ausgeführt und eine bedeutende Höhe erreicht werden kann, ohne dass die Festigkeit dadurch leidet. (Jedenfalls betraf dieses Projekt besonders die Tribüne und den Chor, denn die Höhe des Langschiffes wurde ja nicht verändert. In der That sagt ein Dokument vom 31. Mai 1367, dass die Zeichnung der Maler und Consorten in Betreff der Croce am besten gefalle.)

18. Aug. 1366. Es werden Künstler ernannt, die den Oberbaumeistern rathend zur Seite stehen und sich wöchentlich wenigstens einmal versammeln sollen. Es sind:

Neri di Fioravante,	Johannes Gherardini,
Benci di Cione,	Andreas Arcagnolo Cionis pictor.
Francesco Salvetti.	

20. Aug. 1366. Beschluss, dass alle Modelle zerstört werden, ausgenommen jenes der Maler und Meister.

31. Aug. 1366. Jacopo di Paolo v. Siena, Mato di Jacopo, Corso di Jacopo und Niccolò d'Agostino erhalten Aufträge zu verschiedenen Kapitälen, Pfeilern und Streben in der Umgebung der Tribüne.

23. Sept. 1366. Es sollen keine Stufen in der Kirche sein, ausser vor den Kapellen; in der Sakristei sollen Brunnen, an jedem vierten Pfeiler eine Kanzel sein. (Diese Beschlüsse wurden viel später ausgeführt.)

Errichtung des dritten Hauptgewölbes, das mit den Wappen der Kirche und des Königs Ruprecht von der Pfalz geschmückt wird. —

1. Juli 1376. Siehe oben.

1380—81. Zahlreiche Häuser werden um die Kirche herum niedergerissen.

1. Juli 1389. Der Dom soll von Pilastern (vermuthlich Loggien) umgeben werden, doch so, dass zwischen ihm und den letztern sich eine Strasse von 27 Br. Breite herumzieht. (Diese Pilaster sind an den Mauern der Häuser rings um den Dom noch zu sehen.)

1. Jan. 1390. Die Wölbung der Halbkuppel rechts wird geschlossen.

(Beendigt wurden die Kapellen und der Chor jedoch erst von Brunellesco, wie wir im Verlauf des Werkes sehen werden.)

Chor.

29. Mai 1355. Francesco Talenti soll eine Zeichnung machen, wie die Kapellen der Tribuna sein sollen und soll den Fehler der Fenster korrigiren.

31. Aug. 1355. Seine Zeichnung und sein Modell wird angenommen.

8. Juni .... Auch Andere machen Projekte für die Kapellen.

29. Juli 1357. Der Pilaster gegen die Sakristei hin soll hergestellt werden, um ihn unter die Wölbung zu stellen, mit einem Bogen an der Wand. Francesco Talenti bezeichnete diess als eine sichere Manier (?).

3. Aug. 1357. Der Bogen und die Mauer darüber neben dem Hochaltar gegen die Sakristei hin wird bis zum Dach zerstört.

3. Aug. 1366. Siehe oben.

23. Sept. 1366. Siehe oben.

9. Aug. 1368. Das Achteck der Tribüne soll nur 72 Br. im Umfange messen.

1. Juli 1382. Agostino di Falco und Ciapino di Piero bauen die Mauer zunächst dem grossen Pfeiler für die Kapellen, vor der Tribüne der Kirche.

1. Jan. 1383. Es werden die Fundamente der östlichen Kapellen gegraben.

In Betreff der Fenster ist schon Genügendes oben gesagt worden, was das Architektonische anbelangt.

Fassade.

24. Juni 1357. Das Fassadenprojekt wird an der Fassadenmauer öffentlich ausgehängt.

19. Sept. 1357. Die Mauern des Campanile vecchio (noch von Arnolfo?) sollen bis zum Schnitt (risega) der Fassade weggerissen werden. (Also scheint der alte Thurm seitwärts vor der Fassade angebaut gewesen zu sein, wenn wir die Worte recht verstehen, die italienisch lauten: Allogossi a Baldino Nepi e Stefano Vannusi a disfare tutte le mura del Campanile vecchio fino alla risega della facciata della chiesa.)

19. Aug. 1367. Eine Wache soll die Beschädigung der Fassade und des Thurms verhüten.

25. Aug. 1383. Fiat ruota magna marmorea et alia laboreria circa dictam ruotam expedientia pro fenestra sive oculo magno quod et quae est supra majorem Januam dicte ecclesie in facie anteriori.

20. Mai 1396. Deliberaverunt quod in facie anteriori ecclesie S. Reparate in tabernaculis vacuis in columnis marmi ibidem existentibus ponantur et murentur figure marmoree que facte sunt in dicta opera, videlicet S. Barnabe, et S. Victorii cum eorum Angelis ex utraque parte juxta dictas figuras.

(Wegen ihrer Kürze geben wir diese Dokumente im Originaltext: der Künstler der letztgenannten Statuen war Giovanni d'Ambrogio.)

---

29. Aug. 1396. Pietro di Giovanni tedesco (derselbe arbeitete vielfach für die Fassade) und Niccolò di Piero von Arezzo machen die vier heiligen Doktoren der Kirche, S. Augustinus, S. Gregorius, S. Ambrosius und S. Hieronymus.

.... et postea ponantur — in quatuor tabernaculis magnis existentibus duobus ex utraque parte .... juxta januam majorem ecclesie Scte Reparate in facie anteriori dicte ecclesie.

Das Weitere siehe oben in der Uebersicht.

In Betreff der Portale siehe oben, sowie die Dokumente zu Lorenzo di Filippo, Piero di Giovanni und Niccolò di Piero.

III.

Es mögen hier von einigen Malern dieser Epoche Notizen gebracht werden, die noch nicht bekannt sind und zugleich unsere Angaben bestätigen über das Verhältniss der Malerei zu der Skulptur. Was wir hier anführen, ist ein Auszug der im Anhang folgenden Dokumente.

Agnolo di Taddeo Gaddi.

1381, 1382 und 1383 wird er für die Zeichnung von Figuren für die Loggia dei Lanzi bezahlt, wahrscheinlich die der Fides und Spes, die Jacopo di Piero darauf auszuführen erhält.

1386. Zeichnet Agnolo die Prudentia und Caritas, welche letztere 1389 von Jacopo di Piero ausgeführt wurde.

1387. Erhält Agnolo L 1. 5 10 für die Zeichnung eines Apostels für den Bildhauer Piero di Giovanni theotonico.

1390. Wird er für die Ausschmückung i. e. Bemalung der von Pietro di Giovanni ausgeführten Marmorstatuen des Evangelisten Johannes und des Täufers bezahlt.

29. Nov. 1395. Erhalten er und Arrigho di Pesello den Auftrag, die Gräber der Generale John Hawkwood und Pietro Farnese zu zeichnen, welche in Sandstein ausgeführt und an der nördlichen Wand des Domes zwischen den beiden Thoren angebracht werden sollen. Hievon später mehr.

Lorenzo di Bicci.

Am 22. Nov. 1386. Wird er für die Bemalung mit Gold und Farben der Figuren der Fides und Spes an der Loggia dei Lanzi bezahlt.

Am 1. Juli 1387. Erhält er die Ausschmückung von fünf, Jacopo di Cione (Bruder des Orcagna) diejenige von vier, Lapo di Bonaccorso die von drei Marmorfiguren.

6. Aug. 1394. Wird er für die Bemalung und Ausschmückung der Figur der Caritas an der Loggia bezahlt.

22. Mai 1398. Hat er fünf Kompasse (Felder) mit dem Agnus Dei und den vier Evangelisten in der Kapelle der heiligen Maria im Dom mit Gold und Farben gemalt.

1427. Malt er die Geschichte des S. Zenobius im Chor des Domes.

1435. Malt er über der Thür des florentinischen Kapitels die Figur der Maria, des S. Zenobius und des S. Stephanus.

(In demselben Jahre malen behufs der Einweihung der Kirche die Maler Bicci di Giovanni, Giovanni di Marco Boselli und Lippo — wahrscheinlich Fra Filippo Lippi — zwölf Apostelfiguren.)

1435—1439. Malt Bicci di Lorenzo das Grab des Luigi di Sala de' Marsigli.

Mariotto Nardi.

1396. Wird er für Arbeiten im Dom bezahlt.

27. Juni 1398. Wird er für Farben bezahlt, die er für die Ausmalung der Kapelle der heil. Maria im Dom gebraucht. In der Kapelle der heiligen Maria hat er ein Tafelbild gemalt.

Bis 1402. Wird er wiederholt für die Ausmalung obiger Kapelle bezahlt

23. Juni 1403. Wird er für das Malen einer Glasscheibe bezahlt.

Giuliano d'Arrigo genannt Pesello.

29. Dec. 1395. Siehe oben bei Agnolo di Taddeo Gaddi.

15. Juli 1395. Hat er für die Bauhütte des Doms Schilde mit dem Wappen der florentinischen Gemeinde gemeisselt und bemalt.

1398. Hat er ein Feld mit dem Agnus Dei in der neuen Kapelle Scta Maria's im Dom gemalt.

(Vergleiche: Lorenzo di Bicci).

Ambruogio Baldessi.

Juni—Sept. 1398. Malt er die Wand der Kapelle der heil. Maria, an welcher das Altarbild sich befindet, mit Blau und Gold (wahrscheinlich Sternenhimmel) aus.

Antonio Jacobi.

15. Juli 1395. Malt er ein Dach über einem Altar im Dom.

Francesco di Bono.

30. Nov. 1367. Malt er die Steine des Bogens der dritten Wölbung im Dom, sowie das Grab des Pietro da Farnese.

(Vergleiche Agnolo di Taddeo Gaddi 1395).

Jacopo di Cione (Bruder des Orcagna).

1378. Malt er das Wappen der Freiheit am Hauptbogen im Dom.

(Siehe oben bei Lorenzo di Bicci 1387. — Diese Notizen über Maler enthalten zugleich interessante Aufschlüsse darüber, wie ehedem die Wände des Doms mit Malerei bekleidet waren.)

IV.

Ueber die andern Bildhauer ausser Jacopo di Piero, welche an der Loggia dei Lanzi beschäftigt waren, mögen hier noch folgende Notizen folgen und sei ausserdem auf Anmerkung I verwiesen

Von Giovanni Fetti können wir ausser seinen Arbeiten an der Loggia nichts erwähnen.

Luca di Giovanni da Siena wird

1385 für einen Engel von Marmor bezahlt, der vielleicht für die Loggia bestimmt ist.

1386. Erhält er den Auftrag zur Caritas an der Loggia, die jedoch von Jacopo di Piero ausgeführt wird,

1390. Arbeitet er zu Orvieto am Taufbrunnen und an einer Statue des heiligen Paulus von rothem Marmor.

(Siehe Luzi. Il Duomo di Orvieto. Firenze, Successori Le Monnier 1866 p. 380. Doc. XLIV.)

Um die Mitte des Jahrhunderts war mehr als Architekt denn Bildhauer thätig: Francesco Talenti. Als Bildhauer führte er aus im Jahre:

1357 eine Prophetenfigur von Marmor.

1362 werden zwei Figuren von ihm, einen Propheten und einen Engel darstellend, über einem Giebel aufgestellt, der an der südlichen Ecke der Kirche (ex latere Balle) errichtet wurde.

Ausser der Figur der Justitia 1385, sind noch folgende Werke von Giovanni d'Ambrogio:

1388. Arbeitet er an der Kirche von Sta Cecilia.

1391. Arbeitet er gemeinsam mit Niccolò d'Arezzo an zwei Wappenschildern mit den Abzeichen der Wollenzunft.

1394. Wird er für ein Marmorgesims der porta de' Capellai (zweites Thor an der südlichen Domseite) mit 20 fl. bezahlt.

1395. Erhält er mit Lorenzo di Filippo zusammen den Auftrag, das Grab des Professors Aloysius de' Marsigli in Marmor auszuführen. — Wahrscheinlich kam es nicht zur Ausführung oder wurde demolirt, so dass 1439 derselbe in der Kapelle der heiligen Jungfrau, links vom Chor, vom Maler Lorenzo di Bicci an die Wand al fresco gemalt wurde.

1396. Hat Giovanni eine Figur des heiligen Barnabas vollendet. Zugleich wird er für einen Löwen von Holz bezahlt, mit dessen Herstellung er beschäftigt ist und der als Glockenschläger der Uhr des Palazzo dei Signori dienen soll.

In demselben Jahre wird beschlossen, dass die Figuren des heiligen Barnabas (von ihm) und des heiligen Victor (von Pietro di Giovanni) in die leeren Tabernakel zwischen den Säulen an der Vorderfassade des Domes gestellt werden sollen.

1398. Vollendet er den obigen Löwen.

1400—Jan. 1405 ist er ununterbrochen als Oberbaumeister des Domes angestellt und besetzt im Februar dieselbe Stelle von Neuem, nachdem Jacopo di Piero Guidi dieselbe nur einen Monat eingenommen hatte.

Von seinem Sohn

Lorenzo

wissen wir Folgendes:

1396. Wird er für zwei Prophetenfiguren bezahlt, die er aus einem Marmorblock zu hauen begonnen.

1397. Beendigt er die beiden Prophetenfiguren mit ihren Tabernakeln und sie sollen über dem zweiten südlichen Domportal (versa capsettarios) aufgestellt werden. — Auch beginnt er an den Thürpfosten für dasselbe Portal zu arbeiten; am 5. September erhält er die Arbeit, den 5. November wird sie ihm aber schon wieder entzogen, weil er sie nachlässig betreibt. (Die Arbeit wird an Pietro di Giovanni tedesco übertragen.)

1402. Wird er für eine Figur der heiligen Maria bezahlt. In demselben Jahre geht er nach Carrara, um zwei Marmorblöcke für Statuen zu beschaffen.

(Siehe Anhang: Dokumente.)

V.

Cicognara, der die oben in der Uebersetzung vorgeführte Stelle aus Ghiberti's Traktat zum ersten Male veröffentlichte, versetzt, durch einige Fehlschlüsse verleitet, den darin besprochenen Deutschen irrigerweise in die Zeit Giovanni Pisano's; doch führen wir Cicognara's Worte selber an, wie sie in seiner „Storia della scultura etc., Band I, p. 369“ stehen, da wir sie auf diese Weise am besten berichtigen können.

Cicognara sagt: „L'epoca poi in cui fiori (jener Deutsche) si combina perfettamente con quella appunto in cui viveva Giovanni Pisano, mentre è chiaramente indicata dal servigio che l'argentiere tedesco prestò al duca d'Angiò Carlo II. e dall' essere stato contemporaneo di papa Martino il cui pontificato non durò che soli quattro anni dal 1281 al 1284 inclusive e Giovanni non morì che nel 1320, talchè si erano trovati contemporanei per molta parte della loro vita ....

Auf diese Schlussfolgerungen ist zu erwidern:

1) Dass Ghiberti mit keinem Worte von einem Karl II., sondern nur von einem Duca d'Angiò spricht. Herzöge von Anjou hielten sich aber auch im 14. und 15. Jahrhundert als Prätendenten des Thrones von Neapel in Italien auf.
2) Dass bekanntlich auch im 15. Jahrhundert ein Papst Martin auf dem päpstlichen Stuhle sass, nämlich Martin V., von 1419—1428.
3) ist aber dem Cicognara eine Thatsache ganz entgangen, die für sich allein sein ganzes Kartenhaus von Schlüssen zusammen wirft und den fraglichen Deutschen mit Bestimmtheit, wenigstens was seine letzten Lebensjahre betrifft, in's 15. Jahrhundert versetzt, dass nämlich nach Ghiberti's eignen Worten Zeitgenossen von ihm, die zugleich bei jenem Deutschen Schüler gewesen waren, ihm seine Notizen über diesen letztern mittheilten.

Dokumente.*)

I.

Jacopo di Piero.

Jacopo di Piero Guidi del Popolo di Sta Apollonia in Florenz.

Libri deliberazioni e stanziamenti degli operai etc.

Die sentodecimo mensis septembris 1382.

Jacopo Pietri magistro pro parte sui salarii unius Leonis lapidis pro opera loggie et unius Angeli marmorei pro opera ecclesie quem facit — in toto fl. decem auri.

Die decimonono m. novembris 1382.

Jacopo Pieri magistro scharpelli pro ejus salario unius leonis et unius leonesse factorum pro opera loggie. In summa fl. 10 auri.

April 1383.

Jacopo Pieri scarpellatori pro complemento sue mercedis, et salarii cujusdam imaginis Angeli cum salterio in lapide marmoreo per eum sculptum pro dicta Opera fl. 25 auri.

27. Juni 1383.

Jacopo Pieri pro parte solutionis sue mercedis cujusdam imaginis Angelice de marmore per eum sculpte dicte Opere cum cennamellis in manibus fl. 10 auri.

Die 3 Augusti 1384.

— Stantiaverunt Jacopo Pieri Intagliatori pro parte solutionis suarum figurarum, quas intagliat, idest una cum figura Fidei, et alia cum figura Spei pro ponendo ad Logiam Dominorum Priorum fl. 30 auri.

Die 22 Novembris 1384.

Jacobo Pieri intagliatori qui facit figuram Fidei pro Loggia Dominorum Priorum idest pro integra solutione dicte figure et pro toto pagamento dicte figure fl. 25 auri.

1385.

Jacopo di Piero erhält für die Figur der Spes 80 fl.

Die Veneris XX Julii 1386.

Jacobo pierj sculptori qui fabricavit duas figuras Angelorum de marmore ponendas supra portam audientie Dominorum in palatio pro pretio dictarum figurarum per eum factarum in totum flor. auri viginti quinque.

---

*) Anmerkung. Die Mehrzahl der folgenden, hier zum ersten Mal publicirten Urkunden hat Verfasser selbst im Archiv des Domes kopirt; nur für einige weniger hervortretende Bildhauer begnügte er sich, einen Auszug von Domurkunden zu benützen, der ihm gütigst von Herrn Gaetano Milanesi zur Verfügung gestellt wurde; auf demselben Auszug basirt auch die chronologische Uebersicht der wichtigsten Fakten in der Baugeschichte des Doms, die sich im Excurs II. vorfindet.

Der Verfasser.

Die nono mensis Augusti 1386.

Jacopo Pieri magistro pro manuffactura virtutum cardinalium pro logia Dominorum Priorum et Vexilliferi ut patet in libro L L c. 95 — fl. 2 L. 1 s 10.

Jacopo Pieri predicto in prestantiam super Angelo marmoreo quem celat pro loggia dicta ut patet libro predicto c. 28 — fl. 10.

Die XVIIII Febr. 1387 (1388).

Jacopus Pieri intagliator . . . . . pro una fighura marmorea angelica quam fecit dicte opere . . . habere debeat a dicta opera per laborem fl. auri 25.

Jacopo Pieri sopradicto pro parte solutionis dicte figure marmoree fl aur. 15 ut constant in libro L L c. 132.

28 Febr. 1387 (1388).

Item . . . deliberaverunt quod Jacopus Pieri intagliator habeat marmum per faciendum fighuram annunciationis gloriose virginis marie.

3 Juni 1388.

Jacopus Pieri incisor lapidum teneatur facere fighuram haritatis que debet micti (mitti) ad loggiam platee dominorum ubi sunt alie fighure seu virtutes cardinales.

25 Sept. 1388.

Magistro Jacobo Pieri magistro pro mutuo sibi facto supra quadam figura quam fecit une virginis gloriose porte p . . . . ut patet in libro L L c. 98 in Tergo fl. 10 auri.

19 Jan. 1388 (1389).

Nobiles et prudentes viri XV . . . . annullaverunt locationem factam per operarios dicte opere Magistro Piero teutonico qui ad presens laborat figuras marmoreas dicte opere de Caritate seu figuram Caritatis que poni debet ad logiam communis florentini existentem supra plateam dominorum priorum et que ipsa figura caritatis sit fienda intelligitur et sit locatax et eam locaverunt dicti operarii Jacopo Pieri Guidonis cum his pactis modis formis et condicionibus prout et sicut et quemadmodum alias locata fuerat per operarios dicte opere dicto Jacopo Pieri.

3 März 1388 (1389).

Magistro Jacopo Pieri Intagliatori figurarum pro quadam figura marmi albi unius beate Marie Virginis per eum facte dicte opere pro ejus magisterio et labore pro integra solutione et satisfactione dicte figure ut constat in libro L L c 155 in totum fl. 15 auri.

22 Juni 1390.

Jacopo Pieri scarpellatori pro parte solutionis figure caritatis quam facit pro ponendo apud logiam platee dominorum priorum fl. 15 auri.

10 März 1390 (1391).

Jacopo Pieri scarpellatori ex causa mutui fl 15 pro sua ratione ut patet in libro duarum L . . .

19 Juli 1391.

Jacopo Petri Guidonis intagliatori qui fecit et intagliavit et laboravit figuram caritatis . . . . pro sculptura et factura et remuneratione laborerii dicte figure fl. 90.

26 Febr. 1393 (1394).

Jacobo Pieri magistro pro . . . . incidere duos capitellos marmoreos de magnis (?) pro columnis exterioribus fenestrarum . . . . libros decem pro quolibet ut de sua racione constat libro duorum K c. 185. In totum libr. 19. S. 13 d. 4.

6 April 1393 (1394).

Bezahlung von 29 L. 10 S.

16 Mai 1394.

. . . . pro una sua ragione lib. 3 S. 8 d. 10.

30 October 1394.

Jacopo Pieri magro pro sua racione que patet in libro duorum L ad c. 113 l. 23 S. 12.

7 Juni 1396.

Jacopo Pieri magistro intagliatori pro intagliatura unius capitelli marmoris pro columpnis IX capellis ut patet in libro duor. m. c. 94 libr. 10 S. 16 D. 4.

Der Vollständigkeit wegen möge auch folgendes Dokument folgen:

1402. 30 Dicembre.

In nomine Domini amen. Anno Domini MCCCCII, inditione X, tempore Bonifatii P. P. IX, die XXX mensis Decembris, Magister Jacobus Petri Guidi de Florentia magister ad lapides sculpendas et in figuris et foliis designandas et conducendas, locavit se et opus suum prudenti et circumspecto viro Ser Laurentio Lutii Cam. operis et fabriće majoris ecclesie sancte Marie de Urbeveteri, presenti in dicto nomine. Qui conduxit D. Mag. Jacobum pro se et suis in dicto offitio successoribus in dicto opere et fabrica, et voluntate, consensu et deliberatione circumspect virorum Nicolai Petrutii etc. Superst. ad laborandum et laborari faciendum potissimum in concha baptismatis de novo fabricanda et que fabricatur in dicto opere, et deputari debet in dicta ecclesia ad baptisma, de figuris, foliis et floribus, et aliis laboreriis formosis in sculturis et generaliter in et super quibuscunque manualiter laborantis, tam inchoatis quam inchoandis in fabrica predicta. (Vi sono gli stessi patti fermati con Pietro da Friburgo al Doc. 47 con la diversità del pagamento come segue).

Pro salaris et more salarii CXXXII. flor. auri et in auro bono et puro justi et recti ponderis in anno proximo venturo incepto die VII mensis Novembris proxime preteriti — et insuper clare et comodare eidem magistro et ad usum habitationis — unam domum — cum uno lecto fulcito cultrice plumatio lenthe a minibus, cultris et aliis massaritiis necessariis, expensis opsius Fabrice etc.

(Abschrift aus: Il Duomo di Orvieto descritto et illustrato per Lodovico Luzi. Firenze 1866; Successori Le Monnier).

Die 11 m. Jan. 1405.

Jacobus pieri caput magister dicte opere etc.

Die 12 Febr. 1405.

(Cassation des Jacobus Pieri Guidi als Caputmagister der opera).

Simones andree orifex
Filippus Ser Brunelleschi orifex
Laurentius bartoli orifex
Nicholaus pieri detto il pela.
Benedictus vocatus pellegrinus

} olim consiliatos dicte opere Scte. Reparate de florentia chassi.

II.

Piero di Giovanni Tedesco.

Piero di Giovanni Theutonico.

Libri Deliberazioni e Stanziamenti degli Operai.

Die 12 Oct. 1386.

Magistro Petro teutonico in prestantiam super quodam Angelo marmoreo quem celat per operum ut patet libro predicto (L L).

Die 21 mens. Dec. 1386.

Petro Johannis Teutonico vel de bramantia magistro pro celatura seu sculptura in prestantiam super quodam Angelo marmoreo quem ad presens facit pro opera fl. 10.

26. Juni 1387.

Magistro Petro Johannis teotonico pro incisura duarum figurarum marmoris Scti Andree et Simonis Apostolorum ut constat in libro l. l. c. 40 in summa fl. auri 24.

Die 27 m. Augusti 1387.

Magistro Pietro intagliatori ..... super duabus fighuris per eum intereeptis .... ut constat in libro L L c. 120. fl. —

Die 5 m. Septemb. 1387.

Lorenzo bicci pictori pro solutione unius disegni cujusdam Apostoli pro dando magistro petro teotonico intagliatori ut constat libro L L — l 1 S 10.

Agnolo Taddei pictori pro solutione unius disegni per eum facti de uno apostolo pro magistro Petro predicto ut constat libro l l. — l. 1. S 10.

Spinello Luche pro solutione duorum disegnorum duorum apostolorum per eum factorum pro dicto magistro Petro mandato dictarum operarum quod constat in libro dicte opere filza l l. l. 1. S 10.

31 Oct. 1387.

Magistro Petro Johannis intagliatori figurarum pro residuo figure S. Andree Apostoli per eum complete pro dicta opera ut constat libro l l. fl septuaginta.

21 Juli 1388.

Magistro Pietro Johannis teotonicho ..... super duabus fighuris quas intagliat, duos appostoles porte quod patet in libro l l. c. 44. fl. 15 auri.

15 Oct. 1388.

Magistro Petro Johannis teotonico pro residua intagliatura figure Scti Marchi et Scti Johannis Evangeliste per eum facti ut patet in libro ll. c. 148. fl. 29 auri.

23 Dec. 1388.

Mo. Pietro Johannis theotonico qui intagliat figuras, pro intagliatura unius figure scti Marchi ut patet libro ll. ac. 152. fl. 22 auri.

19 Jan. 1388 (1389).

Siehe Jacopo di Piero.

27 Jan. 1388 (1389).

Pietro Johannis teutonico in mutuo .... fl. 15.

30 März 1388 (1389).

Magistro Pietro Johannis teotonico Intagliatori pro intagliatura et magisterio figure Scti Johannis evangeliste et Scti Jacobi Appli (Apostoli) ..... fl. 22. qualibet figura ut constat in libro ll. c. 148. Summa fl. 29 auri (?).

22 April 1388 (1389).

Magistro Petro Johannis tehotonico ex causa mutui ..... ut constat in l. ll c. 61. fl. 12 auri.

15 Mai 1389.

Magistro Petro Johannis pro reactatura figure gloriose virginis marie quae (est ad logiam) dominorum Priorum civitatis florent. fl. 1 auri.

30 Juni 1389.

Magistro Petro Johannis teotonico pro actatura figure Virginis Marie de domo dominorum priorum artium et vexilliferi Iustitie civit. flor. ut constat in libro platee ll. c. 69. fl. 1 auri.

4 Sept. 1389.

Magistro Piero Johannis teotonico super duas figuras per eum construendas Scti Tomasi et Scti Bartolomei . . . ut patet in libro ll. a c. 72 tergo. fl. 10.

22 Dec. 1389.

Magistro Petro theotonico pro duabus figuris marmoreis quas fecit pro ponendo eas ante Januam majorem ecclesie Scte Reparate fl. quadragintaquatuor . . .

23. und 29. Dec. 1389.

Werden Piero Theotonico und Tommaso Guidotti für Köpfe des St. Matteo und Antonio bezahlt.

Die III m. Martii 1389 (1390).

Magistro Piero theothonico pro pretio et remuneratione unius figure marmoree per eum sculpte ad imaginem et figuram ymaginis Scti Johannis baptiste que poni debet ad Januam ecclesie Scte Reparate. fl. auri viginti.

23 März 1389 (1390).

Agnolo Taddei Gaddi . . . . pro exornatione figurarum marmorearum Scti Johannis baptiste et Scti Johannis evangeliste fl. 2 auri.

31 März 1389 (1390).

Magistro Piero Theothonico qui facit figuras marmoreas fl. 6 auri.

27 Juni 1390.

Magistro Piero Theotonico pro una figura unius angeli marmorea per cum facta fl. 25 auri.

18 Juli 1390.

Magistro Petro teutonicho pro resto sue rationis, libr. 2 l. in carta 95. fl. 11 auri.

21 Nov. 1390.

Magistro Piero pro una figura ch'a fatta d'uno Angniolo fior. 25.

19. Dec. 1390. Pietro Johannis fl. XX.

1 Jan. 1390 (1391).

Magistro Piero intagliatori figurarum ex causa mutui . . . solutionis fl. 19.

10 März 1390 (1391).

Magistro Piero Teotonico fl. otto auri ex causa mutui et solutionis . . . . unius angeli de marmo.

13 April 1391.

Magistro Piero Teutonico magistro figurarum pro fattura et integra solutione magisterii et faciture unius angeli de lapide marmi. fl. 25, degli fl. 25 habuit fl. 14.

26 April 1391.

M. Piero Teutonico mag. figurarum ex causa mutui fl. 8. auri.

7 Juli 1391.

Magro Petro Teutonico super laborerio et sculptura figure Scti Stefani quam perfecit fl. X auri.

14 Aug. 1391.

Magro Piero Teutonico intagliatori qui fecit figuram Scti Stefani ex causa mutui fl. 6 auri.

8 Dec. 1391.

Mô Petro Teotonico magistro intagliatori ex causa mutui ad excomputandum super figura Scti Stefani fl. 20 auri.

9 Jan. 1391 (1392).

Magistro Petro Teotonico pro quadam lapide marmorea . . . . . facta per eum pro dicta opera. fl. 28 et dimidium alterius flor. etc.

30 Febr. 1391 (1392).

M. Piero teotonico fl 10.

10 März 1393.

Magistro Petro theotonico pro una figura marmorea Angeli positi in facie anteriori dicte ecclesie S. Reparate juxta et seu ad pedem figure marmoree Scti Laurentii in dicta facie existentis fl. 25.

Item deliberaverunt quod dictus magister Petrus de omni et toto eo quod ipse petere posset quacunque de ragione in presentem diem accausa cujus cujusque figure complete per eum usque in dictam presentem diem petere posset et seu recipere et habere deberet . . . .

22. Dec. 1394.

Magistro Piero teotonico pro sua racione quae patet in libro duarum 1 ad c. fl. 130 l. 4 S. 11. d. 9.

Bartolo Michelis aurifici et Nicholao Luce de archo pictori per eorum junxione (?) . . . . . quam fecerunt deoerto laborerio predicti Magistri Pieri Teotonici 1 1 pro quolibet in summa libr. 2.

19 Jan. 1394 (1395).

Magistro Piero Teotonicho pro laborerio unius becchatelli marmoris albi cum fogliamis et cum una figura pro Janua Scte Reparate in totum fl. 14 auri.

6 Mai 1395.

Item deliberaverunt quod Nicholaus Pieri, Johannes Ambroxii, Benedictus Francisci, magister Petrus Theotonicus omnes magistri possint scribi in creditum dicte opere pro illis quantitatibus denarum summis quae per ipsos operarios . . . . . deliberate sunt.

3 Juni 1395.

Item simili modo et forma deliberaverunt quod magister Pierus Teutonicus habeat de figura Scti Vectoris per eum facte in marmore albo fl. 70.

3 Juni 1395.

Magistro Piero Teotonico a caxione supradicte figure per eum facte et pro complemento solutionis dicte figure fl. 45.

Laurentio bicci pictori pro suo labore extimate dicte figure soldi 20.

4 Juni 1395. — Pietrus Teut. — sold. 16. —

16 Aug. 1395.

Piero Johannis theotonico pro figura pastoris marmorea, in libro duarum L c. 152. fl. 9.

3 Sept. 1395.

Piero Theotonico magistro ex causa mutui duorum angelorum quos facit fl. 15 auri.

15. Oct. 1395.

Magistro Piero Johannis theotonico pro parte solutionis laborerii fiendi fl. 8 auri.

Item modo et forma premissis dicti operarii locaverunt dictis magistris Piero et Nicolao ad faciendas figuras marmoreas sanctorum quattuor magnorum uni cuilibet eorum duas

29 Oct. 1395.

Piero Johannis theotonico magistro pro conciatura marmoris nigri et colonellis ut in libro suo patet duarum l. c. 155. fl. 12 l. 4.

5. Nov. 1395.

Piero Johannis theothonico pro duobus petiis (pezzi) cimase marmoris albi factis per eum pro cardinalibus parte nuove ecclesie versus viam casseptorum de supra ut in libro duorum l. c. 150. fl. 4 s. 2 d. 18.

Piero Johannis predicto pro una figura marmorea unius pastoris cum bastone fl. 9 auri.

25 Nov. 1395.

Magistro Piero theutonico
Niccolo di Piero } pro expensis per eos factis in eundo carraram ad degrossandas quatuor figuras marmoreas Sanctorum Quatuor c. 38 s. 2.

15 Dec. 1395.

Piero Johannis theothonico pro conciatura b. $^1/_2$ et $^2/_3$ duarum porte capitellorum ut in libro suo duorum l. c. 10 s. 16 d. 4.

31 Jan. 1395 (1396).

Piero Johannis Theotonico pro ejus salario brac. $1^1/_2$ capitelli fogliati lapidis fortis ad racionem librarum 7 pro bracchio et pro bracchiis tribus lapidis fortes pro chioccola ad racionem s. 20 pro bracchio ut patet in libro duorum m. c. 73 in Summa libr. 5 s. 18.

21 April 1396.

Magister petrus teotonichus habeat pro ejus salario et mercede duorum angelorum marmoris per eum factorum opere. fl. vigintiquinque auri pro quolibet.

Item modo et forma predictis stantiaverunt Magistro Petro teotonicho pro resto pretii, duorum angelorum marmoris per eum factorum et intagliatorum opere ut patet in libro duor. m. cart. 91. flor. decemseptem auri.

16 Juni 1396.

Piero Johannis teotonicho pro labore marmoris et lapidis per eum facti opera ut patet in libro duorum m. c. 98 libras triginta otto s. septem et den. novem.

Die quartodecimo Julii 1396.

Item supradicti operarii absque dicto Johanne eorum collega modo et forma predicti locaverunt et concesserunt magistro petro Johannis teotonicho magistro Intagli usque ad presentem ad laborandum et intagliandum unam figuram marmoream unius sancti ex quatuor sanctorum choronatorum pro qua figura fienda deputaverunt unum lapidem marmoream quem volet dictus magister Petrus ex quatuor lapidibus marmoreis in dicta opera ..... existentibus. supra quo facere et intaglare teneatur et debeat dictus magister petrus et obligatus sit figuram predictam dicti sancti in ea longitudine et grositie prout capit dicta petra pulcerima — et laborata pro illo salario pretio et mercede quod et que videbuntur operariis dicte opere .... erunt et per eos deliberabitur et stautiabitur.

Postquam in continenti dictus magister petrus audit dictam locationem ..... ratificavit, acceptavit, adprobavit et promisit ..... dictam figuram ..... diligenter facere ..... secundum formam dicte locationis .....

Die vigesimo nono Augusti 1396.

Suprascriti operarii dicte opere absque dictis Matteo et Domino Forese eorum collegis in simul in sufficienti numero congregati in domo dicte opere in loco eorum solite residentie etc.

ordinaverunt et deliberaverunt quod ad honorem et reverentiam omnipotentis dei et Scte marie virginis et quattuor Sctorum doctorum ecclesie fiant sive locentur ad laborandum quattuor figure marmoree quattuor sanctorum doctorum ecclesie, videlicet scti Augusti, scti Gregorii, scti Ambroxii et scti Geronimi et postea ponantur seu poni debeant in quattuor tabernaculis magnis existentibus duobus ex utraque parte ...... juxta januam majorem ecclesie scte reparate, in facie anteriore dicte ecclesie.

Prefati operarii dicte opere absque dictis Matteo et domino forese eorum collegis modo et forma predictis ..... locaverunt et concesserunt magistro Petro Johannis teotonico et magistro niccolao pieri Lamberti magistris intagli quod conducent videlicet dicto magistro piero ad intagliandum in marmore albo oidem exibendo perdictam operam figuram beati geronimi doctoris ecclesie dei et dicto magistro niccolao ad intagliandum .... in marmorei albi eidem etiam exibendo perdictam operam figuram beati Augustini doctoris ecclesie dum supra quibus et de quibus lapidibus marmoreis predictis predicti magistri petrus et niccolaus promisit .... dictis operaris et pro dicta opera rec. et stipendium laborare et intagliare videlicet ut quisque ipsorum suam figuram dictorum doctorum conductam bene et diligenter peti mercede et salario et pretio quid quod videbitur operariis dicte opere etc. ....

Die sento novembre 1396.

Magistro Piero Johannis magistro intagli ex causa mutui pro figura Scti Jeronimi quam ad presens laborat in lapide marmi albi flor. 10 auri.

Die quartodecimo novembr. 1396.

Magistro Petro Johannis teotonicho magistro Intagli fl. decem auri pro figura et ocbasione figure quam ad presens laborat Sti Geronimi in lapide marmi ex causa mutui. —

30 Juli 1397.

Magistro Piero Johannis teotonicho pro prestantia et parte solutionis duarum figurarum doctorum in libr. 2 m. c. 34. flor. viginti auri

causa mutui ..... laboris duarum figurarum duorum doctorum marmi. —

20 Sept. 1397.

Magistro Piero teotonico intagliatori figurarum supra dicto laborerio figurarum duorum doctorum fl. X auri.

29 Oct.

Piero Johannis teotonico pro bracchiis duabus $2^{7}/_{12}$ alter bracch. capitellorum ponendorum supra pilastris sacristiarum ad rat. l. 4 pro bracchio quolibet in libro mm. c. 150 debetur detrahi l. s. pro duo pro faciendo perfici p. arc. dicte capitell. et pro limis s. XVII emptis ex pecunia opere predicte etc.

19 Dec.

M. Piero Johannis teotonico intagliatori figurarum marmoris super laborerio duarum figurarum doctorum quas facit et incidit fl. 10 auri retineatur fl. duobus de debito suo.

26 Dec.

Item simili modo et forma considerant devotionem gentium quae ..... erescit ob miracula figure et nostre matris virginis marie que est in lapide in juncta Januam eccl. Scte Reparate versus cimiterium juxta cappellam S. Victorii et quod ibi non est locus actus ad talem devotionem.

11. Jan. 1398.

Magistro Pietro Johannis teotonico intagliatori figurarum super laborerio figurarum quas fecit pro dicta opera figurarum doctorum florenos 14 auri.

Ita ..... pierus scribamus dicte opere de dicta quantitate florenorum 14 auri retinere debeat pro dicta opera fl. duos auri et ponere et poni faceret dictos duos florinos auri ad racionem dicti magistri petri ubi dictus magister petrus est debitor dicte opere.

7 Febr.

Item simili modo et forma providerunt, ordinaverunt et deliberaverunt quod Lau-

rentius filippi capudmagister et Andreas nicolai provisor in dicta opera possint et valeant ac teneantur et debeant videre et examinari cardinalem supra quo incepit laborare Laurentius Johannis Ambroxii. Et laborerium supra dicta cardinali per dictum Laurentium factum una cum magistro Petro Johannis teotonico. Et deinde examinare et praticare quod restat facere supra dicto cardinali usque ad complementum. Et deinde locare omnem laborerium quod restat fiendum super dicto cardinali alteri Piero Johannis teotonico intagliatori in dicta opera proillo salario et mercede de quo et qua etc. ....

15 März 1398.

Pietro di Giovanno tedescho pro bracchiis tribus et sexagintis alte bracchii de duobus petiis capitellorum de magnis per pilastros sacrestie pro l. 4 bracchium etc. c. X s. XVI d. 4.

20 marz.

Item simili modo et forma providerunt ordinaverunt et deliberaverunt quod

Simon orafus
Nerius Antonii pictor
Julianus Arighi pictor } quibus per dictos operarios commissum fuit quod viderent figuram marmoream beati Jeronimi factam et intagliatam perdictam operam per magistrum Petrum Johis Teotonicum et ipsa visa et diligenter examinato laborerio et intaglio supra ipsa figura facta perdictum magistium petrum rec. eorum veram et puram conscientiam et intelligentiam declarent et deliberent quod et quantum dictus magister petrus debiti meretur et capere deberet a dicta opera. pro mercede et salario suo dicte figure et dicti laborerii et intagli facti supra dicta figura.

1 Apr. 1398.

Item simili modo et forma considerantes quod mag. Petrus Johannis teotonicho fecit et complevit figuram marmoream scti Ambroxii quam a dicta opera conduxit ad faciendum pro eo pretio et mercede de quo et qua declaratum fore juxtum peritos quibus fiet comissio dicte declarationis. Et quod juxtum est pl. satiffieri de labore suo predicto et considerantes quod pro satisfactione predicta fienda per ipsos operarios fiat sca comissio etc. .... habeat et habere debeat a dicta opera pro integra solutione flor. 140 auri. ....

13 Mai 1398.

Piero Johannis todescho pro suo laborerio sc. effogliando et complendo cardinalem marmoreum ponendum supra Januam cimiterii juxto cappellos de quo cardinali declaratum fuit pretium in totum fl. 44 auri de quo pretio Laurentius Johannis Ambroxii qui incepit dictum cardinalem et laboravit supra dicto habuit fl. 22 et residuum 6 fl. 22 declarat, fuit per laurentium caputmagistrum et Andream proveditorem opere quod dictus pierus habeat pro complemento dicti cardinalis de quibus fl. 22 dictus pierus habuit in duobus stantiamentis ab opera fl. duodecim auri. Restat igitur habere dictus Pierus fl. 10 auri

10 Juli 1399.

Magistro Petro teotonicho pro integra solutione fighure S. girolami in summa fl. quingagintā auri.

1. Apr. 1399.

Magister Pierus mag. intalii faciat unam Ymaginem nostre domine cum angelis et quod Laurentius caputmagister det sive dari faciat sibi marmum actum ad dictum intalium prout est consuetum.

31 Mai 1399.

Magistro Piero Johannis fl. 33 computat in dicta summa fl. XXV per eum habito.

III.

Niccolò di Piero d'Arezzo.

Niccolò di Piero d'Arezzo, voc. Pela.

4. Oct. 1388. Kommt unter 70 Steinhauern, die bezahlt werden, auch ein Niccolò di Piero vor.

20. Mai 1390. Ausbezahlung des Lohnes an viele Meister, darunter Nicolaus Petri. —

31, Juli 1391.

Nicolaus pieri qui intagliat scutum in quo debent essere arma partis guelfe in causa mutui fl. 4.

5. Sept 1391.

Nicolao Pieri qui intagliat scuptos guelfe, popli — f. 4.

10. Oct. 1391.

Nicolao Petri qui intagliat scutum pro causa mutui f. 7.

25. Februar 1392 (93). fl. 9. l. 3. s. 12 d. 5.

10. März 1392 (93). l. 24.

11. Mai 1393.

Niccolaum Pieri voc. Pela magistrum in debitorem et pro debitore ecclesie seu opere S. Reparate civitatis flor. flor. 3 libr. 100 ad dandum et solvendum dicte opere Scte Reparate.....

16 Juni 1393.

Niccolaum Pieri magistrum vocatum Pela et declaratum in dictis declarationibus et quantitatibus etc..... de eo que ipse Nicolaus tenetur reddere et restituere dicte opere de denaribus per eum mutuo conceptis..... cassaverunt et annullaverunt....

16. Oct. 1393. pro sua racione..... l. 12 s. 7 d. 2.

3. Febr. 1394.

Nicolao Pieri scultori ex causa mutui pro quadam figura quam facit per dictam operam fl. 20 auri ut de sua ratione constat in libro duorum l. cart. 28.

3. Juni 1394.

Nicolao Pieri voc. Pela magistro pro parte et causa mutui pro una figura virginis quam facit pro dicta opera fl. X. auri. —

16. Aug. u. 15. Oct. 1395. Bezahlungen an ihn.

14. Dez. 1395.

Nicolao Pieri voc. Pela magistro ex causa mutui laborerii cujusdam facti in sopra fl. 15.

16. Juni 1396.

Nicholaio Pieri vocato Pela magro ex causa mutui occasione cujusdam figure marmoree per eum facte in dicta opera ut patet in libro duor. m. car. qu. fl. 6 auri.

Die undecimo Julio 1396.

Niccolao Pieri scarpellatori pro integra solutione figure marmoree beate marie virginis et nostri domini yhu Xpr quas dictus niccolaus laboravit et fecit et comple-

vit pro dicta opera et pro integra solutione flor. auri centum et usque in .... flor. auri centum quos pro predictis dictus niccolaus habere debebat secundum relationem factam dictis operariis per magistros qui predictas figuras tanaverunt et de quibus dictus niccolaus habuit a camera dicte opere flor. auri septuaginta novem. l. tres soldos duodecim d. duos. — pro resto dicte rationis flor. auri viginti et soldi quattuor.

27. Oct. 1396.

Niccolao Pieri magistro intagli ex causa mutui pro laborerio unius angeli marmi per eum laborati et quod laborat ad presens et pro figura beati Augustini per eum incepta laborari in lapide marmi albi flor. 60 ut patet in libro duor. n. c. 51.

Die 24. Nov. 1396.

Nicolao Pieri magistro intagli ex causa mutui pro figurarum sctarum Augustini et Gregorii quas ad presens laborat in lapide marmi albi in dicta opera flor. 10 auri.

Die predicta in primo Augusti 1397.

Niccolao pieri magro intagli mutuare possit et debeat pro labore quod facit dicte opere vid. duarum figurarum marmorearum doctorum solvere dare et mutuare fl. 15 auri, libr. mm. c. 32 super duarum figurarum duorum doctorum quas facit.

Die 23 Augusti 1397.

Niccolao pieri lamperti magistro intagli pro septem bottaccetis (?) capitellorum ad rationem p. XXV p. quaque libra erte (?) et pro brach. $3^1/_2$ marmoris nigri procavati ad s. XXVIII br. et pro bracchiis $1^1/_4$ colonelli marmoris albi ad s. XXV brachium et pro bracchiis $3^1/_2$ collonettorum mussor lapidis fortis ad s. 15 pro bracchio et pro uno bracchio lapidis torte ad s. 9 d. 6 bracchium ..... in summa l. 18 s. 4. in libro mm. c. 142.

20 Sept. 1397.

Niccolao Pieri intagliatori qui sculpit et facit duas figuras duorum doctorum supra dicto laborerio pro med. mutui fl. 10 auri u. p. m. l. mm. c. 4 s.

11 März 1399.

Niccolao pieri lamberti pro parte solutionis duorum doctorum marmi ut patet in lbiro nn c. 113. fl. 20.

31 Mai 1399.

Niccolao Pieri Lamberti p. parte solutionis sue rationis duorum doctorum marmoris albi fl. 20 auri.

4 März 1400 (1401).

Niccolao Pieri Lamberti intagliatori pro parte solutionis duorum figurarum marmoris S. Augustini et gregorii fl. 20 auri.

22 März (1401)

Niccolao Pieri lamberti magro scarpelli pro intagliatura cujusdem capitis sive teste leonis marmorei fl. duos auri cum dimidio.

ult. Junii 1401.

Item stantiaverunt magro qui existimaverat figurem sti Augustini marmoream intagliatam per Nicolaum pieri lamberti. l. 111.

19 Juli 1401.

Nicolao Pieri vocato Pela magistro pro pretio cujusdam figure de marmo per eum sculpta sub figura scti Augustini fl. 30 auri.

Die XX sept. 1401.

Nicolao pieri magistro intagli flor. 25 auri .....

25. Oct. 1401.

Nicolao pieri lamberti magro intagli ad faciendum duas figuras magnas de marmo Urbano magistro intagli ad faciendum duas figuras de marmo magnas.

Febr. 1402.

Nicolao pieri vocato pela intagliatori figurarum in mutuo fl. 30.

Item deliberaverunt quod nicolaus pieri voc pela et laurentius Johannis Ambroxii et Urbanus Andree (v. Venedig) magistri intagli teneantur et debeant quilibet eorum pro tertia parte facere archettos Janue modo et forma eis dandis per caputmagistrum. Et quod quadam lapis marmorea que est figurapta ad figuras de qua dictus Urbanus teneatur facere unam figuram que eidem dicetur per caputmagistrum.

13 Oct. 1402.

Niccolaus pieri faciat unum angelum marmi albi simili illi et ipsius magnitudinis quod est illud supra porta illius longitudinis et illius factionis nichil hic debeat.

16 Nov. 1402.

Niccolaio pieri lamberti scarpelatori figurare mutuo fl. 10 auri.

5 Febr. (1402).

Niccholao piero magistro intagli mutuo flor. decem auri.

19 Juni 1402.

Niccholao Pieri voc. pela scarpellatori in dicta opera in mutuo supra quandam figuram et uno agnolotto per eum facto fl. 9 auri.

23 Juni 1403.

Nichola pieri voc. pela mutuo super ejus laborem fl. 15 auri.

27 Juni 1403.

Nicholao pieri voc. pela fl. 10 auri super ejus laborem.

12 Februar 1405. (Siehe Documente zu Jacopo di Piero).

7 März 1406.

Nicholao Pieri voc. Pela fl. auri tres quos — habuit vigore stantiamenti facti die XIIII mensis martii etc.

Nicholao predicto fl. auri 12 vigore stantiamenti XIIII martii.

Die XIII aprilis.

Nicholao pieri detto pela fl. auri 3 . . . . .

18 Mai.

Nicholao Pieri voc. pela fl. auri 8 . . . . .

29 Nov. 1406

Nicholao pieri lamberti voc. pela magistro qui laborat arcum figuratum pro porta fl. 15 auri in dicto mutui XV fl. computatis fl. 4 auri . . . . . pro parte Solutionis dicti qui magisterii, etc.

19 Dec. 1407.

Nicholao pieri voc. pela . . . pro bracchiis fl. 7 . . . . qui vadit super stipitem porte versus ecclesiam servorum in qua est una vita folgiamis cum cornice effogliata circum secundum restant. fl. 7 auri pro quolibet bracchio.

Item dicto Nicholao pro bracchiis . . . unius petri colunne invulate cum mandorlis et ipsis rossetis comissis in arco Janue tuentis versus ecclesiam Servorum ad rationem fl. 6 auri pro bracchio que capit summam fl. . .

Item dicto Nicholao pro bracchiis . . (fehlt) bracchio unius petii fregis squanciati quod sequitur juxta predictam colunnam que est intus incisa cum compassis mediorum angelorum cum cartis in manibus eorum et ab uno angelo ab alio sunt folgliamini

cum figurettis intus dictis folgliaminis, pro arco Janue existentis versus ecclesiam Servorum ad rationem fl. 10 pro quolibet bracchio quod capit Summam florenorum. . . . .

12 Jan. 1407.

Item stantiaverunt fl. 25 auri Nichola pieri voc. pela in mutuo super laborerio per eum facto Janue existentis versus ecclesiam Servorum de florentin.

Die 31 Aprilis 1407 (8).

. . . . Nicolao vocato Pela . . magistro de porta ecclesie Scte Reparate que hodie est juxta cappellorum Crucifixi et ab laboreriis et folgliamis et sex compassibus et dimidio et ortis et aliis ornamentis designatis et denotatis per Johannem Ambroxii capudmagistrum dicte opere et ab ductis laboreriis per dictum Nicolaum principiatis et inceptis que dictus Nicolaus non prosequitur.

Dicte parte ad ornamentum prout principiavit secundum factum exemplum dicti Johannis capudmagistri, his et aliis justis modis et rationibus . . . . providerunt et deliberaverunt et providendo declaraverunt, dictum Niccolaum . . . . . debitorem dicte opere in flor. 25 auri . . . . et Niccolaum ipsos fl. 24 auri teneatur et obligetur ad dandum et solvendum dicte opere et servandum hinc ad pertotum mensen Junii proximi futuri pro restauratione . . . daprii (?) per eum comissi constitut. dicte porte et ad labori. . .

Salvo quod sit dictus Niccolaus hinc ad pertotum mensen dicti mensis Junii pro fut . . . . portam et alium laborerium ornamenta et archum et dictos compassos et vitem inceptam . . . . secundum modum et ordinem et sub forma dicti exempli et designati dicti Johannis caqutmagistri, et ipsam pertam ornaty . . . . in dictis laboreriis compleverit prout designatum intelligatur . . . . pro solutione a dicta quantitate fl. 25.

Die XI Sept. 1408.

Niccolao voc. pela olim pieri intagliatori pro parte solutionis sui laboris sive laborerii quod misit et fecit et facit de porta Scte Reparate per quam exitur et vaditur versus ecclesiam fratrum Servorum fl. 10 auri.

Die XII Dec. 1408. (Siehe Jacopo di Piero).

Nicholao Pieri magistro pro parte Solutionis laborerii per eum facti supra portam qua itur ad ecclesiam Servorum fl. 20 auri.

Die III Febr. 1408 (9).

Nicholao pieri scarpellatori fl. 3 s. 8 edd. 9 ad rat l. 71 et s. 5. pro resto laborerii stipendii.

Die I Dec. 1409.

Niccolao pieri voc. pela fl. 15 auri per parte solutionis unius figura marmoree ad honorem Scti Marci Evangeliste.

Die 11 Febr. 1409 (10).

Niccolao pieri Sculptori lapidem po parte solutionis ejusque debitur a dicta opera fl. auri 15 quo habeat in mutuum.

Die VIII Aprilis 1409 (10).

Niccolao pieri voc. pela Scultori pro parte solutionis cujusdam figure Scti Marci que fit per eum fl. 10 auri habuit in mutuo.

Die XXVII m. Junii 1410.

Nicholao pieri voc. pela Scultori pro lavoratura et planatura brac. novem marmi nigri laboravit ut patet in dicto quaterno ad c. . . pro S. 28 pro bracchio etc. . .

Die XXIII m. Octobris 1410.

Niccholao pieri scarpellator cum salario consueto. . . .

Die decimo Settembris.

Niccolao pieri voc. pela pro actatura et pianatura brac. 4 marmi nigri pront patere debet in libro qu. ad rati. S. 28 pro quolibet bracchio detract. S. 4 p. libra in Summa l. 5. s. 10.

Die XXIV. Apr. (1411).

Debitores opere Nicholaus pieri.

Die XVII Nov. 1411.

Item deliberaverunt quod Niccolaus vocatus il pela a die 24 presentis mensis in .... statim post dict. terminem ... debeat ad rat. a dicta opera ad solvendum dicte opere fl. 40.

Et quod laborerium quod faciebat pro dicta opera alteri locetur et per predictum Niccolaum aliquo .... perficiatur.

1412, 30 Juni. (Siehe Bemurdo di Piero Ciuffagni).

Nicholao pieri detto pela pro una alia figura fl. auri quattuor.

III Mai (1414).

Nicholao pieri dicto pela magistro qui laborat figuram S. Marei in dicta opera fl. 26 auri.

9 Marzo (1415).

Niccolao pieri voc. pela intagliatori pro manifactura unius teste martini (?) de marmore da giettare acqua fl. quinque cum dimidio auri.

Die 27 Febr. (1415).

Niccolao pieri voc. pela intagliatori pro figura Scti Marci quam facere tenetur fl. 15 auri supra dicta figura.

Die 21 martii (1415).

Niccolao pieri voc. pela intagliatori pro resto et integra solutione figure marmoree Scti Marci per eum facti fl. 15 auri.

Die XV m. apr. (1419).

Niccolao alias pele intagliatori vendatur unus lapis marmoreus pro scpultura bracchiorum trium ac dimidio in quodam defectu 9 lapis est opere et detur sibi per fl. 10 auri. —

IV.

Johannes Ambrosii.

1388. 1 Sept.

Johanni Ambrosii lastrajuolo pro ostiis cardinalibus exactis (?) de macigno per chiesam Ste cecilie fl. 20 s. 15.

Die 15 m. Dec. 1388.

Johanni Ambroxii lastrajuolo pro cardinalettis et becchadellis et lapidibus quarti ut patet in libro h h e. 151. l. 3. s. 18 d.

Johanni predicto pro cornicibus et cardinalettis pro domibus (?) Ste Cecilie ... l. 8 3. B. d.

Die 14 m. Agusti 1389.

Johanni Ambroxii lastrajuolo pro ..... scagliorum et soglie ut apparet in libro h h a c. 60 l. 1 s. 19.

Die 16 m. Octubri 1394.

Johanni Ambroxii magistro pro labore quod facit pro dicta opera. fl. 20 auri.

Item supradicti operarii . . . ordinaverunt ut Johannes Ambroxii magister habeat et habere debeat . . . dicte opere Site Reparate pro intagliatura et sculptura unius becchatelli marmoris pro porta dcte ecclesie Scie Reparete que dicitur la porta de Cassettai fl. 20 auri etc.

Die 14 m. Dec. 1394.

Johannes Ambroxii pro sua ratione quae potet in libro duorum l. ad cart. 124. l. 25. s. 4.

Die 6 m. Mai 1394 (1395).

Joh. Ambroxii fl. 24 auri, soldi 1. d. 6.

Die 20 m. Decembris 1395.

Consules artis lane, excepto Alesso de Albizzis et operarii predicti excepto Jacopo de Johannis eorum collegis absentibus . . . . . deliberaverunt quod per operarios opere . . . . fieri possit in loco decente et honorabili . . . . una honorabilis sepultura pro corpore eximii et excellentissimi sacre pagine profinoris domini magistri Aloysii de Marsiliis ordinis francisci. etc.

Die 20 m. Dec. 1395.

Johanni Ambroxii pro parte laborerii cujusdam figure fl. 20.

Die 29 m. Dec. 1395.

Item modo et forma predictis locaverunt

Johanni Ambrossii }
Laurentio Filippi } magistris

sepulturam faciendam pro corpore excellentissimi . . . Magistri Aloysii de Marsiliis ordinis predicatorum Sti Augustini in ecclesia Site Reparate. locando ita tam quam opus fiat elaboratum in opera dicte ecclesie et non alibi.

Die 11 Julii 1396.

Item modo et forma predictis predicti operarii deliberaverunt putaverunt et ordinaverunt, quod Piero Gerini Scribanus possit, teneatur et debeat ponere et scribere . . . ad rationem Johannis Ambroxii scarpellatoris in libro dicte opere prohibito per ipsum Johannem pro parte solutionis fl. auri viginti quinque ex summa fl. aura sexuaginta quos dictus Johannes habere debeat a dicta opera pro pretio et mercede figure marmoree beati Bernabe per eum facte et complete et de quibus Johannes habuit fl. quadraginta quinque a predicto camerario dicte opere . . . . flor. 16 quos dictus Johannes habuit pro laborerio et factura figure Leonis lingni per eum laborate et nondum perfecte que poni debebat ad sonandum campanas oriuoli.

Se etiam modo et forma predictis deliberaverunt et stantiaverunt quod predictus camerarius dicte opere seu aliquisquisque camerarius dicte opere . . . . possit, teneatur et debeat . . . . pro integra solutione totius dicte quantitatis fl. septuaginta auri pro predicto pretio et mercede dicte figure beati bernabe dare solvere et pagare dicto Johanni Ambroxii fl. auri otto l. 1. s. 14.

Hier möge auch folgendes Dokument seinen Platz finden, da die darin besprochene Arbeit unter Giovanni's Oberbauleitung stattfand:

19 Aug. 1396.

Item modo et forma predictis predicti operarii nemine absque volentes pro honore dicte ecclesie S Reparate et perfecte opere ipsius et pro honore tam artis lane quam offitii dictorum operariorum procedere ad opus et perfectionem opere dicte ecclesie quantus eis est possibile vigoro eorum offitio deliberaverunt providerunt et

ordinaverunt quod ad presens laboretur et fiat ruota magna marmorea et alia laboreria dictam ruotam expedientia pro fenestra sive oculo magno quae et quod est ad majorem januam dicte ecclesie in facie anteriore secundum formam designi supra predictis facti et secundum ordinem dicte opere de predictis loquentai et quod interim donec dicta Ruota laborabitur per dictum offitium opere procuretur locari et perscrutetur et perquiratur de bono magistro cui locetur ad laborandum dictam fenestram sive vitrum quod expediens fiunt pro dicta Ruota sive oculo dicte fenestre prout melius videbitur predicta opera et dicte opere utilis et honorabilis.

Die 6 m. Novembris 1396.

Item dicti operarii omnes modo et forma predictis deliberaverunt et providerunt et declaraverunt magistrum Joannem Ambroxii de florentia magistrum intagli debere recipere et habere ab opera predicta et de pecunia opere fl. auri sedecim pro figura leonis lingni quam incepit lavorare pro oriuolo communis flor. videlicet quando ipsum leonem omnibus suis laboribus expedientibus ad dictam figuram et intagliaturam et perfectionem plenariam ipsius figure dicti leonis fecerit et compleverit, et insuper modo et forma predictis deliberaverunt et stantiaverunt quod presens camerarius dicte opere ... posse teneatur et debeat libere et inprime de quacumque pecunia dicte opere .... dare solvere et pagare ex causa mutui .... dicto Johanni Ambroxii magistro predicto flor. auri decem ad presens.

Die 21 nov. 1396.

Item dicti operarii absque dictis Arrigho et Zenobio eorum collegis modo et forma predictis deliberaverunt et providerunt quod in faciem anteriorem ecclesie. Scte Reparate in tabernaculis vacuis in columpuis marmi ibidem existentibus ponantur et murentur figure marmoree quae facte sunt in dicta opera videt. Scti Bernabe et Scti Victorii cum corum Angelis et utraque parte juxta dictas figuras per caputmagistrum et apud magistros dicte opere sine temporis intervallo. Et quod si in dictis tabernaculis aliquid aporteret fieri fiat etiam ut supra dictum est.

Die 9 Aprilis 1398.

Item prodando Johanni Ambroxii pro parte solutionis leonis quem faciebat predictis oriuolis fl. 10 auri.

Vnn 1400 — Jan. 1405 ist er caputmagister des Dombaus, dann wieder v. Febr. 1405 —

V.

Lorenzo di Giovanni d'Ambrugio.

Die 27 m. Octubris 1396.

Laurentio Johannis Ambrosii magistro in talgli et causa mutui unius quadronis marmi albi ni quo sculpta est figura unius profete et pro laborerio quadronis marmi per eum incepti laborari et pro una profeta fl. 8 auri ut patit in h duor. n. e 41.

Die 27 nov. 1396.

Item predicti operarii modo et forma predictis providerunt ordinaverunt et deliberaverunt et stantiaverunt quod presens camerarius dicte opere seu aliquis quisque camerarius posse, teneatur et debeat de quacumque pecunia dicte opere .... dare solvere et pagare licite et unpune ex causa mutui Laurentio Johannis Am-

broxii de Florentia, magistre intagli ex causa mutui pro figuris profetarum quas ad presens laborat in marmo albo pro dicta opera fl. 10 auri.

Die 19 Dec. 1396.

Item etc. ... Laurentio Johannis Ambroxii de flor. magistro intagli ex causa mutui pro figuris profetarum quas in lapide marmi ad presens laborat pro dicta opera fl. 6 auri.

Die 30 m. Julii 1397.

Prefati operarii .... deliberaverunt et ordinaverunt quod Laurentius Johannis Ambroxii intagliatura dictarum figurarum profetarum cum tabernaculis et aliis .... pertinentibus ad dictas figuras a toto fl. 76, vid. pro quaque dictarum figurarum fl. 38 que figura debet poni ad Januam porte Scte Reparate ultimam erga cappsettarios. Et insuper providerunt et stantiaverunt quod camerarius dicte opere tamprimum quam futurum teneatur et debeat dare solutionem et pagare .... Laurentio Johannis predicto pro resto e integdar solutione ... fl. 58. fl. 18.

Die V. m. Septembris 1397.

Laurentio Johannis Ambroxii magistri intagli pro uno cardinale quod fit per eum pro Janua cimiteri Scte Reparete. fl. 4.

Die V. m. Octubris 1397.

Laurentio Johannis intalgiatori pro parte solutionis laborerii cardinalis marmore quod facit per Januam Scte Reparate ex parte Cimiteri pro modo mutui fl. sex auri ut patet in l. mm c. 4.

Die V. novemb. 1397.

Laurentio Johannis intagliatori pro eo quod facit cardinales marmoreos portarum Scte Reparate ex latere cimiteri fl. auri VI supra dicto laborerio et pro modo mutui.

Die 20 novembris 1398.

Item simili modo et forma advertentes quod Laurentius Johannis intagliator conduxerat ad intagliandum cardinales marmoreos ponendos supra Januam ecclesie Scte Reparate ex parte cimiteri et predicto laborerio percepit quod plures flor. auri quantitates et ad presens relicit dictum laborerium inlicentiatus et ipsis operariis insciis recessit et se .... absentavit ... ordinaverunt et statuerunt quod dictus Laurentius ... nunquam ultro pecuniam recipiat in laborerio et seu ad laborandum per dictam et in dicta opera S. Reparate quoque modo in prima de eorum receptione ad laborandum in dicta opera et pro ipsa opere obtineatur per consules artis lanae et operarios dicte opere .... non possit recipere .. Insuper quod per caputmagistrum videatur ... quod ultra debitum recepit quidquid restat solvere legatur ... remedium opportunum ad restituendum dicte opere totum quod solvere et remictere tenetur.

Die 20 marzo 1398 (99).

Item ante dicti domini operarii absque Johanne domini Zenobi et Bartolo Schiatti ... moda et forma predictis ... deliberaverunt quod Laurentius Johannis Ambrosii intagliator marmoris que laboravit pro dicta opera super cardinali quod poni debet supra Januam superiorem versus canonicos pro labore et intagliis per eum factis supra dicto cardinali habeat ... fl. 22.

Item modo et forma predictis considerantes supradicti operari quod supradictus Laurentius Johannis Ambroxii intagliator aduxerat a dicta opera ad intagliandum et perficiendum dictum cardinalem ponendum supra Januam superiorem quae est versus Canonicos pilastrum et promiserat dicte opere dictum cardinalem dare perfectum et intagliatum integrum, et quod ipse Laurentius nec non dictus Johan-

nes pater ejus uterque eorum vilipenditer dictam operam et operarios supra dicta opera deputatos ab ipsis operariis nulla . . . licentia neque eis de eorum intentione descendendum aliquo in timato (?) discesserunt . . . et ad alium de eorum exercitium proruerunt relicto imperfecto et incompleto cardinali predicto ut de eorum mala operatione predicta non possint gloriari et hec cedat alliis ad exemplum providerunt ordinaverunt et deliberaverunt non derogando pro hoc alicui . . . deliberationum per operarios dicte opere hactenus factarum in dictos Laurentium et Johannem.

23 Ag. 1402.

Laurentio Johannis Ambroxii intagliatori figurarum pro dicta opera fl. vigimta mutuo supra unam figuram virginis Marie.

VI.

Urbano d'Andrea di Venezia.

---

12 Dec. 1401.

Urbano Andree magistro intagli in mutuo fl. 6 auri.

Item deliberaverunt quod Nicolaus Pieri voc. Pela et Laurentius Johannis Ambroxii et Urbanus Andree magistri intagli teneantur et debeant quilibet eorum (S. Niccolo di Piero).

31 Dec. 1401.

Urbano Andree de Venetiis magistro intagli in mutuo fl. 8 ita quod satisdet de ipsis restituendo et excomputando.

— Magistro Urbano Andree de Venetiis magistro intagli ad faciendum unam figuram marmi ex quodam petio marmi noviter delati ad dictam operam . . . . . . Et quod Johannes caput magister teneatur et debeat . . . . . magistro Urbano dicere subqua simul ulteriorem figuram debeat facere et sculpere . . . . .

31. Dec. Urbanus Andree de Venetiis magistrus in tagli fl. octo eodem in mutuo stantiam. per operarium dicte opere etc. . . .

VII.

Francesco Talenti als Bildhauer.

Auszug Milanesi.

Libro memoriale del provveditore.

8 Marzo 1357.

Della figura del profeta a Francesco.

L. d. Ricordanze. 1358.

Francesco Talenti lavora una statua di marmo d'un profeta.

VIII.

Francesco di Neri genannt Sellajo.

Libro segn. A. 28. 28 Sept. 1354.

Franciscus Sellarius incipit dicta die unam figuram marmi, de qua figura facit Sanctum Joannem Evangelistam.

L. Deliberazioni 1362. Die 4. Novembris. Deliberaverunt quod Franciscus Nerii Sellarius, magister scarpelli veniat et sit ad laborandum in dicta opere ad faciendum figuras marmi in dicta opere ad provisionem operariorum qui pro tempore fuerint solvendam eidem de figuris que per eum fabricantur.

1362. Die 23 Febr.

Deliberaverunt quod Franciscus Sellarius habeat de quadam figura Beati Petri quam fecit de marmore florenos 12 auri. —

1364 (65) 27 Febr.

A Francesco di Neri Sellajo per le cinque figure lavorate per lui di S. Piero, S. Bartolo, S. Giovanni Evangelista, S. Simone e S. Filippo se gli paghiu fiorini 14 d'oro per ciascheduna.

1366, 12 Marzo.

Francesco di Neri d'Ubaldo abbia fiorini 13 per la figura di S. Tommaso scolpita per lui. —

1382. 1 Luglio.

Francesco di Neri maestro intaglia un Lione per la Loggia dei Sgri Priori. —

1383. 1 Genn.

Francisco Sellario olim Scarpellatori dicte opere pro parte sue mercedis cujusdam imaginis Agnoli per eum inchoatum sculpi pro dicta opera in lapide marmoreo fl. 2 auri. —

IX.

Luca di Giovanni da Siena.

Libro di Ricordanze. cominc. 1 Gen. 1385.

Figura della Carità di marmo da porsi alla Loggia de Sgri Priori si dà a fare a Luca di Giovanni da Siena, Maestro d'intaglio abitante a Firenze, per prezzo di fior. 58.

Libro di Delib. com. 1 Gen. 1384.

A maestro Luca da Siena si paga f. 20 p. fattura d'un agnioletto di marmo.

dto 1 Luglio 1386.

Luce Joannis de Senis in prestantia super figura marmorea quam facit pro opera fl. 15.

X.

Zanobi di Bartoli.

Libro di Delib. cominc. 1 Luglio 1377.

A Zanobi di Bartolo intagliatore di figure per due figure fatte per lui di marmo. fl. 40.

A Simone di Francesco Talenti intagliatore per una figura di marmo intagliata per lui — fl. 13.

Auch folgendes Dokument findet hier seinen besten Platz:

Lib. Segn. A.

Deliberaverunt quod due figure marmi albi sculpte et facte, id est quedam figura Angeli et quedam figura profete ponantur super frontespicio facto super dicta ecclesia ex latere Balle super angulo dicte Ecclesie una dictarum figurarum, et alia figura super cinoro facto et edificato apud dictum frontispicium.

XI.

Agnolo di Taddeo Gaddi.

Januar 1386 zeichnet Agnolo di Taddeo die Figuren der Prudentia und Caritas für die Loggia dei Signori.

Die 27 m. Augusti 1387.

Agnolo Taddei pictori pro solutione unius disegni per eum facti de uno apostolo pro magistro Petro predicto ut constat libro II. — l. 1 s. 10.

Die 23 m. Martii 1389 (1390).

Agnolo Taddei Gaddi . . . . pro exornatione figurarum marmorarum Scti Johannis Baptiste et Scti Johannis Evangeliste. fl. 2 auri. (Siehe: Maestro Pietro di Giovanni.)

Die 6 m. Augusti 1394. (Siehe: Leonardo di Simone).

23 Dec. 1395. (Siehe: Leonardo di Simone und Antonio di Pisa)

15 Juni 1396. (Siehe: Leonardo di Simone).

21 Oct. 1395.

Agnolo Taddei Gaddi pro disegno figurarum Sanctorum . . . . fl. 6 auri.

29 Nov. 1395.

Prefati operarii simul in sufficiente numero hadunati . . . . adtendentes ad provisionem factam per communitatem florentinam circha sepolturam incliti militis dni Johannis August (Hawkwood) olim honore Capitani Guerre civitatis florentie et honoris et status ipsius communis continui et solliciti defensoris ac circa ad sepolturam excelsi militis domini pieri de Farnese olim capitani guerre communis predicti qui in servitium civitatis florentie ad eo animo frequenti se habuit contra Pisanos et in eoden suum clausit extremum quae jam antiqua et non apparens est et in loco non apto posita et volentes ipsas sepolturas in facie ecclesie Scte Reparate quae est intra duas portas versus viam Capsetaiorum construi et hedificari facere honorabiliter quantum decet deliberaverunt.

Primo in ipsa facie ipsas sepolturas designari per Pictores bonos et omnibus civibus ad ipsam ecclesiam venientibus ostendantur et super eas maturius et honorabilius et cum deliberatione omnium volentium consulere, postea ad ipsarum perfectionem procedatur.

Et habito supra dicto designo, colloquio, tractatu et consilio cum multis exceptis Angelo Taddei Gaddi et Juliano Arrighi pictoribus et aliis de modo et forma.

XII.

Mariotto Nardi.

Die 1 Febbr. 1396.

Mariotto Nardi Pictor pro resto ejus rationis ut pat. in l. mm. c. 14 fl. 7.

Die 27 m. Junii 1398.

Mariotto Nardi pictori pro uncia una et dimidia azurri finis ultramarini quod defecit muro cappellarum pro fl. uno uncia ut patet in libro duorum m. c. 91. — fl. 1 l. 1 s. 18 d. 4.

Mariotto Nardi pictori qui pinxit tabulam quae est aposta ad altarem in nova cappella beate virginis marie in ecclesia Scte Reparate pro resto fl. 36 auri quos providerunt sede et deliberaverunt dicti operarii, quod dictus Mariottus haberet de salario et premio dicte tabule et de qua quantitate habuit dictus Mariottus residuum in certis stantiamentis eidem supra factis fl. 21 auri quos dictus camerarius eidem solvere nisi primo per Jacobum Nicholai de Riccialbanibus unum ex dictis operariis declaretur ipsum Mariottum complevisse dictam tabulam quae declaratio dicti Jacobi hic juxta presentem stantiamentum ponatur et scribatur per me notarium dicte opere etc. . . .

Die 1 Julii 1398.

Mariotto Nardi pictori pro unciis 4 azurri finis habiti ab eo pro complendo cappellam novam nostre domine prout patet dicto libro a cart. 100.

Die 11 Dec. 1398.

Mariotto Nardi pictori pro ejus ratione scripta dicto libro a. c. 122 fl. auri 3 l. 2. s. 17. d. 4.

Die undec. mens. Agusti 1402.

Mariotto nardi pictori cujusdam cappelle . . . . facte et fiende fl. 12.

Die 6 nov. 1402.

Mariotto nardi pictori fl. quadraginta quos habeat pro pictura repolita noviter, site et facte in ecclesia S. Reparate celo ipsius cappelle et compassi ipsius celi.

Die 10 Dec. 1402.

Mariotto Nardi fl. 4 pro picturis factis per dictam operam.

Die 23 Junii 1403.

Mariotto Nardi pictori pro pictura unius vetri fl. 2 auri.

XIII.

Giuliano d'Arrigo, gen. Pesello, u. A.

29 Dec. 1395. (Siehe Agnolo di Taddeo Gaddi.)

Die 15 m. Julii 1395.

Juliano Arrighi pictori voc. Pesello pro parte solutionis quorundam scutorum existentium in domo dicte opere in quibus dictus Julianus pinxit et celavit Arma communis Florentie flor. auri 30.

1398.

Giuliano d'Arrigo Pittore per un compasso d'un Agnus Dei, posto nel cielo della nuova cappella della Vergine Maria se li paga fior. 6.

Azurro grosso si mette sotto l'azurro oltramarino.

(Auszug Milanesi aus L. di delib. comminc. 1 Genn. 1397 (98).

Ambrogio Baldessi.

Die 27 Junii 1398.

Ambruogio baldessi pictori pro l. duabus azurri grossi pro mictendo super alium azurrum ut patet in libro duor. n. l. 3 s. 2.

Ambruogio dicto quos habuit pro p. solut. picture quam facit juxta virginem Mariam in nova cappella ut p. in l. duor. n. c. 21. fl. 10 auri.

Ambruogio dicto pro octingentis petiis auri pro mictendo in dicto laborerio ... s. 200 l. 24 d. 15.

.... Item modo et forma predictis providerunt ordinaverunt, deliberaverunt et stantiaverunt quod praesens Camerarius dicte opere de quacunque pecunia dicte opere ... possit ... pagare ... Ambruogio Baldessi pictori pro laborerio et pictura per eum facta in facie cappelle nove beate Virginis marie nuper constructe in ecclesia Scte Reparate, illam quantitatem pecunie quam Vanne Lapi de oricellariis et Jacobus Nicolai de Riccialbanis declarabunt etc....

Et in quidem Vannes et Jacobus vigore dicte commissionis habita, super dicto laborerio et pictura.... declaraverunt dictum Ambroxium dicta occasione laborerii et pitture per eum facte in dicta facie excepto loco ubi posta erat tabla deberet recipere et habere ad dicta opera et camerario dicte opere ut supra dictum est excepto auro et azurro. fl. 20 auri.

18 Sept. 1398.

Ambroxio baldesis pictori pro petiis 60 auri et pro libris in dachi .... pro cappella nova marie domine rp. cappella crucifixi et pro ejus magisterio de cujus ratione patet dicto libro ... in toto absque aliqua retentione fl. 8 auri et l. 29 s. 12.

Andere Maler.

Die 15 Julii 1395.

Antonio Jacobi pictori qui pinxit quoddam tectum puum super altare quoddam quod est in sancta reparata fl. auri tres.

Die 30 Nov. 1367.

A Franc. di Bono Pittore si pahi piu danari per dipignere le pietre dell' arco della terza volta della chiesa di S. Reparate e la sepoltura di M. Piero di Farnese e certo disegno fatto per Francesco. (Auszug Milanesi.)

1378.

Jacopo di Cione Pittore dipigne il Marione della libertà, posto nell'arco grande. (Auszug Milanesi.)

XIV.

Lorenzo di Bicci.

1386. Die 22 Novembris.

Laurentio Bicci Pictori in prestantiam super laborerio quod fecit circa illas duas fighuras cardinales existentes ad loggiam. — fl. 10.

Operarii deliberaverunt quod Laurentius Bicci pictor qui picturis ornavit figuras Fidei et Spei, sitas in facie loggie Platee Dominorum versus Orientalem plagum habeat et habere possit pro dictis picturis auro, coloribus ejus labore et certis computatis in totum fl. auri 90 et non ultra.

Die 1 Lugli 1387.

Lorenzo di Bicci Pittore adorna 5 figure di marmo bianco Jacobo di Cione ne adorna quattro, e Lapo di Bonaccorso tre. (Auszug, G. Milanesi's.)

Die 6 Agusti 1394.

Laurentio Bicci pictori pro pictura et ornatu figurae caritatis quae est in loggia communis florentie ex causa mutui fl. 20 auri.

Die 22 Maj. 1398.

Lorenzo bicci pictori pro parte solutionis quinque compassorum, unius agnus dei et quatuor evanglisturum quos pinxit pro cappella beate marie virginis ordinata in ecclesia S. Reparate fl. 6 auri.

Die 13 Junii 1398.

Laurentio bicci pittori pro pictura et pro auro et coloribus quattuor compassorum quos apposuit supra celum cappele virginis marie que fit in ecclesia scte Reparate. per fl. 6 auri pro quolibet eorum compassorum ut patet in libro duorum l— in totum fl. viginti quatuor auri de quibus habuit fl. 6 auri in uno stantiamento cidem facto die 22 mai restant fl. 18 auri.

1427.

Lorenzo di Bicci dipintore dipigne la storia di S. Zanobi nel Coro di S. Maria del Fiore. (Ausz. Milanesis.)

XV.

Bicci di Lorenzo.

1435. Bicci pittore dipinga sopra la porta del capitolo fiorentino la figura della Vergine Maria, di S. Zanobi e di Sto Stefano. Sepoltura di Maestro Piero da Farnese.

M. ridipinga per essersi guasta nel arricciare la chiesa.

Dodici Apostoli si danno a dipingere in S. Maria del Fiore per la Consagrazione da farsi di detta chiesa a Bicci di Giovanni, Giovanni di Marco Rossello e Lippo Pittori. (Auszug des G. Milanesi aus Libro di deliberazioni e provis. degli operai di S. Reparata e de Consoli dell' arte della Lana, segn. A. cominc. 1 Luglio 1425. fin. 9 Agosto 1436.)

1439. A Bicci di Lorenzo dipintore f. 119 per resto di tutte le figure fa nella cappella della Croce della chiesa maggiore e per la dipintura fa in detta chiesa della sepoltura di Mo Luigi del Sala Marsigli.

1439. Capelle della tribuna maggiore si depinghino per buoni pittori delle storie a ciascheduna assegnate.

Facciasi in S. Maria del Fiore il disegno del sepolcro della B. M. del Maestro Luigi di Sala de Marsigli Maestro di Sacra Teologia dell Ordine di St Agostino conforme a che era stato ordinato per gl'opportuni consigli del popolo fiorentino. — (Auszug des G. Milanesi aus obgen. Buch, segn B. v. Aug. 1436 b. Nov. 1440)

Ueber einige Werke Lionardo's.

In dem neu eröffneten Saale der alten Florentiner in den Uffizien fesselte kürzlich bei wiederholtem Besuch kein Bild meine Aufmerksamkeit so andauernd wie die aus der Kirche von Monte Oliveto bei Florenz in die Galerie gelangte Altartafel der Verkündigung, unter No. 1288 aufgestellt. Einige halten dies anziehende Bild für ein Jugendwerk des *Lionardo*, Mündler schreibt es dem *Lorenzo di Credi*, Cavalcaselle dem *Ridolfo Ghirlandajo* zu. Das Bild ist ein Breitbild von geringer Höhe und enthält nur zwei Figuren von etwa halber Lebensgrösse. Rechts vom Beschauer sitzt die Madonna auf einer Bank vor einem palastartigen Gebäude, dessen Ecken mit Rustikaquadern eingefasst sind. Eine Marmorbrüstung zieht sich von da durch die ganze Breite des Bildes und lässt den Blick in eine reiche Landschaft frei, in der man links eine Gruppe von Cypressen und anderen Bäumen, weiterhin einen mit Schiffen belebten Fluss, begrenzt von steilen Bergen, sieht. Vor der heiligen Jungfrau breitet sich ein üppiger Blumengarten aus, und zu ihren Füssen steht ein marmornes Betpult, dessen Ornamente eben so feinen Geschmack der Erfindung als Anmuth der Ausführung verrathen. Die rechte Hand der Jungfrau ruht noch auf dem aufgeschlagenen Gebetbuch, während sie mit der Geberde des Erstaunens die Linke zurückzieht und gegen den Beschauer öffnet. In stummer Frage richtet sie den Blick auf den Engel, der eilig genaht, sich auf das rechte Knie niedergelassen hat, ehrfurchtsvoll zur Jungfrau aufblickt und die Worte des himmlischen Grusses, die auf seinen leise geöffneten Lippen schweben, mit der zum Segen erhobenen Rechten begleitet.

Auf den ersten Blick wird man dies vorzügliche mit der höchsten Sorgfalt in Oel ausgeführte Bild einem florentiner Meister etwa um 1475 zuschreiben; so viele aber von den damals in Florenz thätigen Künstlern man in Gedanken mit dem Bilde verbinden mag, keiner entspricht in seinem Wesen der Holdseligkeit und Schönheit dieses Werkes. Ist schon der im Profil dargestellte Kopf des Engels mit seinem reichen Locken-

haar von einem feineren Typus als wir ihn bei den meisten der gleichzeitigen florentiner Meister finden, so gilt dies in noch höherem Maasse von der Madonna. Dies bezaubernd feine Köpfchen mit dem köstlichen Geringel blonder Locken, den unvergleichlich feinen Zügen ist von ganz anderer Gattung als alle übrigen florentiner Madonnen. Die Idealköpfe bei Meistern wie Lorenzo di Credi, Sandro, ja bei allen andern Florentinern sind von gröberem Knochenbau und einem mehr kleinbürgerlichen Gepräge. Selbst wo sie so fein und anmuthig sind, wie bei Fra Filippo, fehlt ihnen die ideale Schönheit, und fast ohne Ausnahme finden wir jenen gemüthlichen stumpfnasigen Typus mit breiter Stirn und starken Backenknochen, der zwar den Ausdruck naiver Offenheit, aber auch zumeist hausmütterlicher Befangenheit bietet. Hier dagegen ist der Typus von einer Feinheit, von einer jugendlichen Lieblichkeit, dass wohl nichts übrig bleibt als an Lionardo zu denken. Der Kopf erinnert in der That auffallend an den schönen Engel auf dem Bilde Verrocchio's in der Sammlung der Academie, aber auch an die Madonna und den Engel in der Vierge aux rochers, die jedenfalls noch zu den frühen Compositionen Lionardo's gegehören muss. Wenn die Modellirung des Kopfes an Schärfe zu wünschen lässt, so liegt die Schuld davon an einer Verputzung, die das Bild erlitten hat.

Dieselbe hinreissende Jugendschönheit bei ähnlichem Reichthum der Haarbehandlung finden wir an einer schönen Handzeichnung der Uffizien, welche Braun unter No. 429 photographirt hat. Eben so bestimmt weist die Form der Hände mit ihrem schlanken Wuchs, der feinen Beweglichkeit der Finger und dem zarten Handgelenk auf Lionardo hin, denn dieselben Eigenschaften zeigen die Hände der Madonna und des Engels in der Vierge aux rochers. Auch der Styl der Gewänder kehrt in dieser Weise nur bei Lionardo's Jugendwerken wieder, denn neben der scharfen plastischen Bestimmtheit, die er mit den übrigen Florentinern theilt, überrascht er durch eine nur ihm eigene geistreiche Feinheit und Mannigfaltigkeit der Motive. Auch dafür bietet die Vierge aux rochers Vergleichungspunkte; aber noch zwingendere Analogien finden wir auf der prachtvollen Gewandstudie in der florentiner Sammlung der Handzeichnungen (No. 81 bei Braun). Das Grundmotiv und die Durchführung dieses wundervollen Gewandstudiums wiederholt sich mit geringen Aenderungen bei dem Gewande unsrer Madonna; aber der Meister hat noch einmal sich desselben bedient bei der Vierge au basrelief, und zwar stimmen beide Madonnen darin überein, dass der Mantel in reichem Faltenwurf über die Kniee herabsinkend, anstatt auf die Erde nieder zu gleiten, auf der einen Seite über die Ecke der Sitzbank hinauf gezogen ist. Alles dies hat bei der

Vierge au basrelief sich mit einer grösseren Vereinfachung der Details vollzogen, was der etwas späteren Zeitstellung dieser Composition entspricht.

Endlich zeugt die reich gegliederte Landschaft ähnlich wie in der Vierge aux rochers für Lionardo, der sogar noch in der Madonna mit der h. Anna des Louvre die Vorliebe für alpine Landschaftsgründe stark walten lässt. Auch das geschmackvolle Betpult ist in Erfindung und Ausführung dem jugendlichen Lionardo wohl zuzutrauen und verräth einen glücklichen Wetteifer mit den edelsten Marmordekorationen der damaligen florentiner Grabmäler.

Aus diesen Vergleichungen lassen sich wie ich glaube einige Anhaltspunkte für die Zeitbestimmung mehrerer Werke Lionardo's gewinnen. Einem allgemeinen Gesetz zufolge ist Lionardo vom Reichen und Mannichfaltigen zu immer grösserer Einfachheit fortgeschritten. Wenn daher das Exemplar der Vierge aux rochers, welches Lord Suffolk in England besitzt, schon im XVI. Jahrhundert in der Capella della Concezione der Kirche San Francesco zu Mailand angeführt wird, so dürfen wir das Werk, das mit seinem verschwenderischen Reichthum an Detail den jugendlichen Lionardo der Florentiner Epoche verräth, wohl in die erste Zeit seines Mailänder Aufenthalts, d. h. bald nach 1482 ansetzen. Jedenfalls muss es früher entstanden sein als die Vierge au basrelief, deren Entstehung Waagen um 1490 setzt.

Mit der letzteren hört der jungfräuliche Ausdruck in Lionardo's Madonnen auf und geht in den der jungen Mutter, der Frau über. Vollständig vollzieht sich diese Umwandlung bei der Madonna mit der heil. Anna des Louvre, in welcher auch zum ersten Male jene gesteigerte Süssigkeit des Lächelns zur Erscheinung kommt, welche für die reifere Zeit des Meisters, etwa seit 1490, und mehr noch für die Werke seiner Schüler und Nachfolger bezeichnend ist. In dem Exemplar des Louvre sind mir die Köpfe bei wiederholtem Betrachten immer mehr als eigenhändig lionardesk erschienen, trotz der schweren Schatten im Kopfe der heil. Anna und des Christuskindes, und trotz des etwas verwaschenen Zustandes des Madonnenkopfes. Dagegen hätte Lionardo selbst schwerlich die Gewandung so unschön geordnet, und sicher die Füsse der heil. Anna besser gezeichnet. Am reinsten erkennt man die Absichten des Meisters in den beiden Studienblättern zu den beiden Frauenköpfen, von denen die Albertina den der Madonna in einer Kreidezeichnung, das Louvre den der heil. Anna in ähnlicher Behandlung besitzt. Letzterer ist in Rothstift noch einmal in der Albertina, ersterer ebenso in der Ambrosiana, beides offenbar Copieen von der Hand seiner Schüler.

Ich darf hier wohl zugleich erwähnen, dass ich die Apostelköpfe in Weimar nicht als Studien Lionardo's für das Abendmahl, sondern als Copieen nach dem Abendmahl betrachte; denn sie sind in etwas weicher, fast verschwommener Weise und zwar farbig ausgeführt, um den koloristischen Eindruck des Originals festzuhalten, wahrscheinlich behufs einer danach anzufertigenden Wiederholung. Marco d'Oggione hat diese Copieen vielleicht gemacht, als er sich anschickte das Abendmahl zu copiren; jedenfalls stammen sie noch aus der unmittelbaren Umgebung des grossen Meisters und sind, vollends bei dem ruinenhaften Zustande des Originals, von nicht genug zu schätzendem Werthe: nur an Lionardo's eigene Hand muss man dabei nicht denken, wie schon ein Vergleich mit dem Christuskopfe der Brera beweist.

Endlich darf man wohl noch einmal die Frage nach der Zeitstellung des Fresco's in S. Onofrio zu Rom aufwerfen. Dass an die späte Zeit, an 1514 nicht zu denken ist, wo Lionardo zur Thronbesteigung Leo's X. nach Rom gegangen war, vielleicht um auszuschauen, ob es für ihn dort bedeutende Aufträge geben werde, liegt auf der Hand. Man hat nun allgemein angenommen, Lionardo müsse gegen 1482 in Rom gewesen sein und das Bild gemalt haben, ehe er nach Mailand ging. Das Bild hat noch so viel von dem einfachen strengen Naturalismus der Florentiner des 15. Jahrhunderts, dass diese Annahme wahrscheinlich wurde. Es fragt sich indess, ob es noch eine andere Lebensepoche gebe, in welcher Lionardo das Werk gemalt haben könnte. Nun muss der Meister allerdings kurz vor dem Beginn seiner Arbeiten im Rathssaale zu Florenz in Rom gewesen sein, denn im April 1505 ist in den städtischen Rechnungen ein Posten verzeichnet für den Zoll der Kleider Lionardo's, die von Rom herbeigeschafft waren (cf. Gaye, Cart. II, p. 89). Betrachtet man den Kopf der Madonna im Klosterhofe von S. Onofrio, so trägt er allerdings jene grossartigen Züge, jenes mehr frauenhafte, vornehme Gepräge, welches Lionardo seinen Madonnen erst später giebt; auch ist die Formgebung im Ganzen, die Composition und die Behandlung der Gewänder und des Haares viel einfacher, als an seinen früheren Florentiner Werken und selbst noch an der Vierge aux rochers und der Vierge au basrelief. Könnte man danach einen Augenblick glauben, ein weit späteres Werk vor sich zu haben, so muss andrerseits doch bemerkt werden, dass von dem stark ausgeprägten Zuge lächelnder Holdseligkeit, der seinen spätern Arbeiten gemeinsam ist, sich keine Spur findet, so dass der Typus dieser Madonna, allerdings reifer, frauenhafter als die früheren, doch ruhiger, gemessener erscheint als die späteren. Das Werk um 1505 entstanden zu denken, mehrere Jahre nach dem Abendmahl und nach

der Madonna mit der heil. Anna, ist noch viel schwerer als es früher zu setzen, zumal auch in der Anordnung und Art der Raumbenutzung ein Element unbefangener Naivetät sich zu erkennen giebt, welches man eher dem Lionardo von 1482 als dem von 1505 zutrauen darf. So wird man also doch wohl bei jener früheren Annahme stehen bleiben müssen, und die auffallend einfache Conception, die sich von der eleganten Zierlichkeit der anderen früheren Werke des Meisters so stark unterscheidet, auf Rechnung der neuen Umgebungen, der Oertlichkeit, der Bestimmung des Werkes und seiner Ausführung in Fresco zu setzen haben.

Stuttgart, März 1870.

W. Lübke.

Die Kapelle der h. Katharina in S. Clemente zu Rom.

Die Fresken aus der Legende der h. Katharina in S. Clemente am Caelius sind auf Vasari's Zeugniss von jeher *Màsaccio* zugetheilt worden. So neuerdings von Crowe und Cavalcaselle (deutsche Ausg. Bd. II. S. 97 ff.), so im Jahre 1868 in meiner Geschichte der Stadt Rom (Bd. III. Abth. 1. S. 375.). Unabhängig von den beiden Genannten, deren Abschnitt über Masaccio mir damals unbekannt war, hielt auch ich den Cardinal Gabriel Condulmer, nachmals Papst Eugen IV., für den Besteller. Die von A. v. Zahn in dem Aufsatz: Masolino nnd Masaccio in den vorliegenden Jahrbüchern für Kunstwissenschaft (Jahrg. II. S. 155 ff.) geltend gemachten Umstände und angestellten Vergleichungen mussten mich jedoch umsomehr zu eingehender Erwägung der chronologischen und anderen Daten auffordern, da ich schon bei der Ausarbeitung des gedachten Buches an der Begründung der Autorschaft Masaccio's Zweifel hegte und äusserte. Die Lemonnier'sche Ausgabe des Vasari (Bd. III. S. 158.) giebt hier keinen Aufschluss, wie denn überhaupt die auf Rom sich beziehenden Partien in dieser sonst so fleissigen und schätzbaren Arbeit viel zu wünschen lassen, indem es den Herausgebern an Autopsie fehlte.

Papst Gregor XII. ernannte im Mai 1408 seinen Schwestersohn Gabriel Condulmer Bischof von Siena zum Cardinalpriester von S. Clemente. Diese Ernennung, welche zugleich mit drei andern während des Aufenthalts des Papstes in Lucca erfolgte und den getroffenen Vereinbarungen zum Zweck der Beseitigung des grossen Schisma zuwiderlief, stiess auf heftige Opposition der römischen Cardinäle wie der beim Papste befindlichen französichen Bevollmächtigten. Eine Opposition, welche zum Bruch mit Gregor, zum Concil der Mehrzahl der Mitglieder, so seines eignen Cardinalcollegiums wie jenes seines Gegners Benedict XIII., in Pisa, zu der am 5. Juni 1409 erfolgten Absetzung beider hadernden Päpste und zur Wahl Alexanders V. führte, der in Rom wie in ganz Italien mit Ausnahme einiger adriatischen Küstenstädte anerkannt ward. Nach Alexanders baldigem Tode folgte ihm Johannes XXIII., welcher am 6. Juni

1411 dem edlen Mailander Branda Castiglione, der von Gregor XII., seiner freimüthigen Vorstellungen wegen, des Bisthums Piacenza entsetzt worden war, den rothen Hut verlieh. Die Creirung erfolgte unter Beilegung des Titels von S. Clemente, da Condulmers Ernennung nur von wenigen Anhängern Gregors XII. anerkannt, der Titel somit in den Augen der römischen Curie vacant war.

So blieb es bis zu der am 4. Juli 1415 auf dem Concil zu Constanz stattgefundenen Verzichtleistung Gregor's XII., welche die Cardinäle seiner Obedienz mit denen des kurz vorher abgesetzten Johannes XXIII. und den frühern Anhängern des Gegenpapstes Benedict vereinigte, sodass bei der am 11. November 1417 vorgenommenen Wahl Martins V. zwei Cardinäle von S. Clemente erschienen, eine Anomalie, von welcher in Pisa Beispiele nicht gefehlt hatten. In der Folge vertauschte Branda Castiglione seinen bisherigen Titel mit dem bischöflichen von Porto. Wann es geschah, geht aus den Kirchenhistorikern nicht hervor. Wahrscheinlich erfolgte es aber nicht allzulange nach der Wahl des neuen Papstes, welchem begreiflicher Weise daran liegen musste, in dem endlich wieder vereinten h. Collegium die Spuren des Schisma zu tilgen. Der Umstand, dass Castiglione gewöhnlich nach seinem lombardischen Bischofsitze Cardinalis Placentinus genannt wurde, wie Condulmer Senensis, macht es noch schwerer den Zeitpunkt zu bestimmen. Keinenfalls jedoch dürfte dieser Zeitpunkt jünger sein als der 30. September 1420, der Tag von Martins V. Einzug in Rom.

Von 1411 an bis 1417—20 ist somit Branda Castiglione in und für Rom Cardinal von S. Clemente gewesen, ein Titel, welchen dann bis zu seiner Papstwahl 1431 Gabriel Condulmer, hierauf der am 24 Mai 1426 zum Diaconus von S. Adriano ernannte Prinz von Cypern Hugo v. Lusignan führte. Condulmer war während der Regierung Martins V. wenig in Rom, indem die wichtigen Legationen Ancona und Bologna ihn meist in Anspruch nahmen. Erwägt man nun die Beziehungen, in denen *Masolino*, nach Vasari Masaccio's Lehrer, zu Cardinal Branda stand, wovon die Fresken in dessen Heimat Zeugniss geben, so kann es wol keinem Zweifel unterliegen, dass die römischen Fresken von Ersterm herrühren und in dem oben bezeichneten Zeitraum für den Mehrgedachten ausgeführt wurden. Masaccio's Jugend dürfte für diesen Zeitraum seine Autorschaft, aber nicht eine untergeordnete Betheiligung an den Werken des Lehrers ausschliessen.

Abgesehen von dem Charakter der in Rede stehenden Wandmalereien, trifft anderes zusammen, dieselben dem Masolino zuschreiben zu lassen, wenn dieser, woran kaum zu zweifeln sein dürfte, identisch ist mit dem

von G. Milanesi (Giornale stor. degli Archivi toscani Bd. IV. S. 192 ff. — vgl. Zahn a. a. O. S. 159) besprochenen Tommaso di Cristoforo di Fino. Seine Berufung nach Ungarn, wohin er um das Jahr 1425 gegangen sein dürfte und wo er für jenen Filippo degli Scolari Grafen von Ozora und Obergespan von Temesvar malte, der als Pippo Spano in den florentinischen und venetianischen Geschichten eine bedeutende Rolle spielt, könnte, worauf A. v. Zahn richtig hinweist, mit Cardinal Branda's ungarischer Legation zusammenhangen, welche diesem die Belehnung mit der Grafschaft Vesprim durch König Sigmund eintrug. Diese Berufung würde somit zwischen den zwei von Masolino für den Cardinal ausgeführten Werken in der Mitte liegen, zwischen der Capelle in S. Clemente, welche jedenfalls vor 1420 gemalt worden sein muss, und den Fresken in Castiglione d'Olona, die in die Jahre 1428—35 fallen. Die Lebensbeschreibungen Pippo Spano's, deren eine von Jacopo Bracciolini, dem Sohne Poggio's, herrührt (vgl. Vite di illustri Italiani, als Bd. IV. des Archivio storico Italiano, Flor. 1843, S. 119 ff.), nennen die Künstler nicht, deren der Günstling Sigmunds von Luxemburg sich in Ungarn, so für seine Kapelle in Stuhlweissenburg bediente. Aber die florentinischen Kataster-Urkunden weisen nach, dass nach Pippo's im Jahr 1426 erfolgtem Tode der Tommaso-Masolino an dessen Erben eine Forderung von 360 Gulden stellte. Dass Pippo mit Florenz anhaltende genaue Beziehungen unterhielt und mehr als einen seiner Verwandten und Landsleute nach Ungarn zog, ist bekannt. Noch heute erinnert an ihn in seiner Vaterstadt das unter dem Namen des Castellaccio bekannte Fragment eines von Brunellesco entworfenen Kirchenoctogons, dessen Bau er im Garten des Camaldulenserklosters der Angeli begann.

Die Aehnlichkeit der beiden von Tommaso abgeleiteten Namen Masolino und Masaccio erklärt hinlänglich deren in Bezug auf die Kapelle in S. Clemente stattgefundene Verwechslung, eine Verwechslung die umsoweniger befremden darf, wenn man die inbetreff der Brancacci-Kapelle heute noch bestehenden Meinungsverschiedenheiten in Betracht zieht. Die beiden Maler trugen übrigens nicht blos denselben Taufnamen, sie waren auch Landsleute. Denn Panicale, nach welchem Masolino benannt wird, ist nicht, wie man bei Vasari (a. a. O. S. 135) liest, ein Ort im Elsathale, sondern eine jetzt nur durch ein grosses Gehöft, eine Besitzung der in unsern Tagen ausgestorbenen Rinuccini, bezeichnete Localität im obern Arnothal, in der Gemeinde S. Giovanni, von wo Masaccio war. Dass Masolino sich in Castiglione als „de Florentia" aufführt, darf nicht Wunder nehmen, da er in der Hauptstadt ansässig war, und im Auslande seine Heimat im weiterm Sinne bezeichnen durfte. Auch Fra Angelico

heisst in der Grabschrift in S. Maria sopra Minerva „Fr. Joannes de Florentia“ obgleich er aus der Landschaft stammte.

Wie Branda Castiglione sich für Literatur und Kunst interessirte, ersehen wir auch aus der schönen Charakteristik, welche Vespasiano da Bisticci (Vitae CIII. virorum illustrium, Rom 1839, S. 155 ff., in Angelo Mai's Spicilegium Vaticanum) von diesem verdienten Manne entworfen hat. „Er gewährte den Gelehrten grosse Gunst und legte in der Lombardei eine Bibliothek an, zu gemeinsamer Benutzung Aller, die sich in den Wissenschaften unterrichten wollten. So reich an tüchtigen Männern der römische Hof zu seiner Zeit war, so gehörte er doch zu den weisesten und geachtetsten. . . . . Er liess eine Menge Kirchen herstellen und verwandte dazu wie auf deren Ausschmückung und auf die Ausstattung mit Chorbüchern den grössern Theil der aus seinen Beneficien fliessenden Einkünfte“. So heist es in seiner in Castiglione d'Olona befindlichen Grabschrift (vgl. Ciacconius' Vitae pontificum etc. Bd. II. S. 802):

„Struxi acies, ditavi aras, delubra locavi
Immenso redimita auro; maiora parabam,
Ni me inter cursus atque haec molimina mixum
Omnipotens genitor terreni e carcere secli
Traxisset.“

Von seiner Legation im Jahre 1421 zur Beilegung der husitischen Wirren reden deutsche und böhmische Geschichten. (Palacky, Gesch. v. Böhmen Bd. III. Abth. 2. S. 244 ff.) Giuliano Cesarini, der nachmalige Lenker des Baseler Concils in seiner ersten Periode, war damals bei ihm. Von der Sendung nach Ungarn war schon die Rede. Er starb dreiundneunzigjährig am 5. Februar 1443, nicht gar lange zuvor noch so kräftig, dass er weite Strecken zu Fusse zurücklegte und nur bei Lampenlicht sich der Brille bediente. Pompeo Litta spricht von ihm in der Genealogie der Castiglioni in den Famiglie celebri Italiane.

In Bezug auf die in dem Zahn'schen Aufsatz S. 161 hinsichtlich der Jahreszahl 1422 als Gründungszeit der Collegiatkirche von Castiglione d'Olona enthaltene muthmaassliche Berufung auf Vespasiano da Bisticci bemerke ich, dass dieser Autor kein Datum giebt. Der ebendas. S. 163 befindliche Ausdruck „Regierungsantritt“ Giovanni's de' Medici 1420 ist eine sehr uneigentliche Bezeichnung für dessen im J. 1421 erfolgte Uebernahme des zweimonatlichen Gonfalonierats. Ich brauche wol nicht anzuführen, dass von einer Regierung der Medici erst im folgenden Jahrhundert die Rede war.

Ich füge hieran noch eine weitere Bemerkung. Unter Masolino's römischen Arbeiten erwähnt Vasari nur der Fresken im Palast von Monte

Giordano: „fece la sala di casa Orsina vecchia in Monte Giordano.“ Die von Dante in der Schilderung des Pilgerzugs beim Jubiläum 1300 erwähnte Burg eines mächtigen Zweiges der Orsinen ist vielfach umgestaltet und endlich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch ihre heutigen Besitzer die Gabrielli neugebaut worden, so dass man hier vergebens nach Altem sucht. Vasari kommt auf diesen Palast ein andermal zu reden, denn es handelt sich wol um diesen, obgleich er ohne weitere Bezeichnung „casa degli Orsini“ sagt und es in Rom ein halbes Dutzend Orsini'scher Paläste gab. Im Leben Tommaso's genannt Giottino heisst es nämlich (II. 143), dieser habe daselbst „una sala piena d'uomini famosi“ gemalt. In der Geschichte der Stadt Rom Bd. II. S. 1103 habe ich dieser Fresken gedacht, mit der Bemerkung, es sei die erste Nachricht dieser Art, der wir in Bezug auf einen römischen Baronalpalast begegnen. Ich möchte die Zahl der Zweifel, mit denen wir in der ältern Kunstgeschichte zu schaffen haben, nicht gerne durch eine neue Hypothese vermehren. Aber ich kann nicht umhin zu gestehen, dass mir gegenwärtig, indem ich die vollständige Unzulänglichkeit von Vasari's Nachrichten über Masolino in Betracht ziehe, andererseits die in Bezug auf den sogenannten Giottino angerichtete, von Fr. Bonaini und Milanesi schon vor vierundzwanzig Jahren bemerkte Confusion ins Auge fasse, die Vermuthung nahe liegt, dass die beiden Maler vom Monte Giordano, der Tommaso genannt Giottino und der Tommaso-Masolino eine und dieselbe Person sind und es sich bei der zweimal erwähnten Sala um ein und dasselbe Werk handelt. Die Bildnisse der „Uomini famosi“ würden auch auf Masolino ganz gut passen. Wollte man den Einwurf machen, es lasse sich nicht füglich annehmen, dass Vasari dieselben Malereien zweimal erwähnt und ein Werk eines Giotto'schen Nachahmers mit dem eines Quattrocentisten verwechselt haben sollte, so könnte ich nur zu bedenken geben, dass Gedächtnissfehler bei unserm aretiner Biographen keine Seltenheit, seine römischen Nachrichten oft unzuverlässig sind, sowie dass er (II. 145) bei einem Frescobilde eines angeblichen Schülers des angeblichen Giottino, des Giovanni Tossicani, einem Bilde, an welchem er selbst restaurirt hat, ohne weiteres eine ähnliche Verwechslung in der chronologischen Bestimmung macht. Wie es sich mit der Autorschaft der übrigen von Vasari dem Giottino in Rom zugeschriebenen sämmtlich verschwundenen Fresken verhält, muss ich auf sich beruhen lassen.

Bonn.

A. v. Reumont.

Saggio critico

intorno alle opere di pittura dell' epoca del Rinascimento esistenti nella R. Galleria di Berlino.*)

Di Dr. **Gustavo Frizzoni.**

Mentre l'età nostra a buon diritto si gloria dell' incremento straordinario preso dalle scienze in genere, a noi può riescire grato il constatare, che fra quelle, che trassero tanti vantaggi dai nuovi indirizzi e dal forte impulso al progresso, non ultima sia la storia dell' arte. E invero, benchè il numero de' suoi cultori proporzionatamente sia sempre limitato, è innegabile, che collo svolgersi e col concretarsi delle discipline filologiche, intese nel senso più largo e più comprensivo, anche la storia dell' arte sia venuta acquistando un valore scientifico vieppiù spiccato e distinto, tanto da occupare già un posto considerevole in qualsiasi centro di coltura. Da ciò il crescente studio, la cura solerte rivolta alle raccolte d' opere d' arte. Le quali dovevano essere ricercate ed ambite sotto un nuovo aspetto, cioè non più come semplici curiosità, come oggetti di lusso dei palazzi e dei castelli di principi e di monarchi, ma per essere ordinate e disposte in locali appositamente costruiti, dove, essendo messe a disposizione del pubblico, offrissero in certo modo il campo d'azione più proficuo agli studiosi. Imperocchè, come l'esperienza e l'osservazione dei fatti sono oramai tenuti per condizione sine qua non al progresso delle scienze naturali, così i documenti lo sono per la storia. E tali sono, venendo al caso concreto, per la storia dell' arte innanzi tutto i monumenti dell' arte stessa, senza l'osservazione e lo studio dei quali sarebbe vano il

*) Der Herausgeber folgt einer von Freunden der „Jahrbücher für Kunstwissenschaft" ausgegangenen Anregung, indem er den vorliegenden Artikel italienisch veröffentlicht. Da die Kenntniss dieser Sprache bei den Fachgenossen vorauszusetzen ist, und andererseits einleuchtet, wie schwer gerade eine italienisch geschriebene kritische Abhandlung in die übliche deutsche wissenschaftliche Sprachweise zu übersetzen ist, so möge dieser Versuch, den „Jahrbüchern" Beiträge in fremden lebenden Sprachen einzufügen der Prüfung unserer geehrten Mitarbeiter und Leser anheimgegeben sein.

volersi formare concetti chiari in sì fatta materia. Ne viene di conseguenza, che il criterio col quale si aspira oggidì a formare un pubblico museo, deve differire d'assai da quello dei secoli scorsi, che, guidato dal gusto del tempo, mirava sostanzialmente all'acquisto di quel che appagasse maggiormente l'occhio. Oggi invece si procede in altro modo. Senza trascurare certe occasioni speciali che si possono presentare per fare pregevoli acquisti, il sistema generalmente adottato si è quello di tendere ad ottenere una serie di opere continuata per quanto sia possibile nell'ordine del tempo, affinchè in essa lo studioso abbia nello stesso tempo il fondamento e la riprova sensibile di quanto viene imparando in modo teoretico. Vero è, che a tale concetto non corrisponde se non imperfettamente la maggior parte delle più cospicue gallerie nella loro presente costituzione, e che parecchie si debbono considerare ciò non ostante come le più insigni scuole per gli scienziati. Tali sono in primo luogo, come ognuno sà, il museo del Louvre, la R. Galleria di Madrid, quella di Dresda e quella de' Pitti, che sono sempre considerate come vere maraviglie del mondo artistico; tuttavia bisogna convenire, che in relazione allo scopo disciplinare da me accennato è riservato un pregio particolare ad altre raccolte meno grandiose, ma disposte con un certo ordine cronologico, che quasi ci dà il mezzo di seguire passo per passo lo sviluppo progressivo dell' arte. Non è cosa da attribuire a semplice caso, nè da farne gran maraviglia che sia stato riservato alla Germania, al paese degli studi severi e sistematici di offrirci l'esempio di un museo, il quale più d'ogni altro corrisponda al suindicato concetto. Il museo di Berlino, al quale io intendo riferirmi, non si distingue in vero per quella copia di capolavori dell' età d'oro che costituisce il lustro di altri musei, ma ha il raro pregio di presentarci nelle sue varie raccolte le successive epoche dell' arte tanto plastica quanto pittorica rappresentate in modo assai compito, per quanto è possibile in un museo, sia con numerose riproduzioni in gesso delle più importanti opere di scultura, che servono quasi di complemento alla raccolta di marmi antichi, sia con collezioni pregevoli di vasi, di gemme e di monete, ma specialmente con una galleria di quadri, nella quale si può seguire dentro uno spazio limitato tutto il corso dell' arte cristiana, incominciando dai rozzi principii del medio-evo e venendo fino ai tempi moderni. Il museo di Berlino insomma è costituito in modo così confacente allo studio, da potere essere chiamato una vera scuola di archeologia e di storia dell' arte. Fu quindi istituito con opportuno consiglio che parecchi professori della vicina università radunassero colà i loro uditori e vi facessero le loro lezioni in presenza dei monumenti stessi. Le loro osservazioni critiche ed

estetiche per tal modo riescono assai più proficue e di pratica utilità agli allievi che se fossero raccomandate unicamente alle esposizioni fatte sulla cattedra dell' aula universitaria.

Ma veniamo finalmente a discorrere delle opere di pittura della galleria di Berlino, v. a. d. per attenermi precisamente al mio assunto, rivolgiamo la nostra attenzione alla parte sua più distinta, ch'è senza alcun dubbio la ricca collezione dei pittori del Quattrocento e di quelli che direttamente ne derivano. Dentro questi limiti passeremo in rassegna le opere principali; osserveremo quale sia il posto che conviene loro nella storia dell' arte e indicheremo in quali casi noi sentiamo doverci scostare dalle attribuzioni suggerite dal catalogo, tenendo conto principalmente dei confronti che si potrebbero opportunamente stabilire con altre opere della stessa epoca e degli stessi autori.

Per procedere ordinatamente trasportiamoci in ispirito in mezzo alle classiche mura di quel museo, gloria dell' esimio architetto Schinkel. — Attraversata la rotonda, che serve quasi di vestibolo e la cui semplice ma grandiosa volta ci rammenta vivamente quella del Panteon di Roma, entriamo nel primo compartimento, ch'è nello stesso tempo il centrale, e volgiamoci dapprima dalla parte dove stanno esposte le opere dei quattrocentisti veneti e toscani, per passare di poi all' altra, dov'è la serie di lombardi, romagnuoli, umbri ecc.

I.

Volgendo lo sguardo alla parete dei Toscani, una serie di tavole di Fiorentini scavi sembra darci il benvenuto. Non mi diffondo intorno a *Lorenzo di Credi*, pittore dolce e gentile, il condiscepolo di Leonardo da Vinci sotto la disciplina di Andrea Verrocchio, debole tuttavia e poco espressivo nei caratteri. Chi vuol conoscere le sue opere più belle veda la sua grande tavola d'altare citata dal Vasari con parole di lode, che si trova ora nella raccolta del Louvre; veda altresì un' altra sua tavola grande che è nella galleria dell' Accademia a Firenze, dov' è rappresentato il presepio coll' adorazione de' pastori, nella quale si vedono certe ridenti figure che danno a scorgere invero l'origine comune a quelle del sommo Leonardo. Di quella tavola appunto la pinacoteca di Berlino ci offre una diligentissima copia del tempo, la quale viene ragionevolmente attribuita a *Gio. Ant. Sogliani*, scolaro di Lorenzo. Artista mediocre nei concetti e nelle invenzioni sue, seppe imitare assai bene il maestro, come

dimostra anche una sua Madonnina che si vede nella raccolta del principe Napoleone a Parigi, la quale benchè passi per un Lorenzo di Credi, dai migliori conoscitori è data al Sogliani. In entrambi queste sue opere fa uso, a differenza del maestro, di una certa intonazione rosea, un po convenzionale, nel colorito delle carni. Del rimanente gli si avvicina in modo straordinario. — Al *Pesello* viene attribuita una Madonnina[1]) d'aspetto severo che tiene sopra un parapetto il Bambino ritto in atto di benedire. È un' attribuzione alquanto strana e che non avrebbe ad essere confermata da alcun confronto, mentre del Pesello non ci rimangono opere certe, dappoichè la tavola dell' adorazione de' Magi nella galleria degli Uffizi, a lui aggiudicata, vuolsi ritenere per un' opera di Cosimo Rosselli. Quanto all' opera sunnominata, il Sig. Cavalcaselle ponendola fra il Verrocchio e i Pollaiuoli si è certo accostato maggiormente al vero. — Un altro pittore che vuol essere qui menzionato si è *Rafaellino del Garbo.* Questi, benchè avesse dato buone speranze di se ne' suoi primi anni, finì per non corrispondere all' aspettativa, mostrando un fare mancante di nerbo ed un ingegno limitato. Comunque sia, anch' egli riesce talvolta ad attirarci per la purezza e l'ingenuità de' suoi tipi. L'opera di maggior merito ch' io mi conosca di lui si è una tavola d'altare in Santo Spirito a Firenze, nel braccio sinistro della croce; dove ben si ravvisa lo scolaro di Filippino Lippi. Parecchi ne possiede la pinacoteca berlinese, ma quella dove dà migliore prova di se, si è un tondo[2]) contenente la Madonna col Bambino che mostra di essersi addormentato al suono di una zampogna e di una lira tenute da due angeli che gli stanno di fianco. È certamente una delle più delicate cose di Rafaellino. — Assai più vivace e più distinto è l'ingegno di *Sandro Botticelli,* il quale fra' suoi contemporanei occupa un posto primario, come natura artistica eminente. Dotato di ferace e sbrigliata fantasia, sarebbe riescito un manierista de' più intemperanti se fosse nato e avesse ricevuto la sua educazione artistica nei tempi della decadenza. Gli atteggiamenti spesso forzati delle sue figure, il movimento agitato impresso alle sue composizioni, ne fanno prova. Ad onta di questi difetti e delle sue imperfezioni nel disegno, le sue opere offrono un pregio non comune pel carattere reciso ed animato e pel sentimento poetico che molte volte ne spira, e che, se bene si osservi, lo contradistingue dai suoi seguaci o scolari. Ci basti rammentare a conferma del detto i suoi bei tondi nella galleria degli Uffizi e le piccole tavole della Calunnia di Apelle e

[1]) n. 108 cat. 1860.

[2]) n. 90.

dell' Adorazione dei Magi quivi stesso, non che le sue storie dipinte al fresco sulle pareti della Sistina, dove egli supera in geniale vivacità tutti i suoi contemporanei. Il tondo della galleria di Berlino[1]) che gli viene attribuito, secondo me si scosta alquanto dal suo carattere, cioè è sensibilmente più debole e più insignificante, tanto che vorrà essere considerato tutt' al più come cosa della sua bottega. All' incontro io non esiterei a porre fra le opere più felici del maestro la tavola dove si vede dipinta con maniera vivace e con colori freschi e marcati la Madonna in trono col Bambino in grembo, che tende verso il di Lei seno le sue mani, posta in mezzo dalle austere figure dei due S. Giovanni.[2]) Dietro la Vergine e i due Santi sono formate tre nicchie con folti rami di palme e di olivi che s'intrecciano e che vi fanno un fondo omogeneo e propizio al risalto delle figure. — Poco discosta di qui è un' opera assai bizzara di *Pier di Cosimo*[3]). Non vi è dubbio che sia quella descritta dal Vasari colle seguenti parole: „Dipinse ancora un quadro dov' è una Venere ignuda con un Marte parimente, che spogliato nudo, dorme sopra un prato pien di fiori; ed attorno son diversi amori che, chi in quà chi in là, trasportano la celata, i bracciali e l'altre armi di Marte. Evvi un bosco di mirto ed un Cupido che ha paura d'un coniglio. Così vi sono le colombe di Venere e l'altre cose d'amore. Questo quadro è in Fiorenza in casa Giorgio Vasari, tenuto in memoria sua di lui, perchè sempre gli piacque i capricci di questo maestro.“ Non potendosi certamente da alcuno porre in dubbio l'autenticità di quest' opera che corrisponde interamente alla descrizione riferita, essa giova a darci un criterio sicuro della maniera di Pier di Cosimo; del quale sono rare al giorno d'oggi le opere. A questo punto anzi piacemi asserire ch'essa mi giovò nell' ultima mia visita ad assicurarmi, che di lui la galleria di Berlino possiede un altra tavola ragguardevole, la quale, posta fra le opere di scuola lombarda, mi era sempre sembrata arbitrariamente aggiudicata a Gaudenzio Ferrari[4]). Rappresenta dessa il presepio col divin Bambino adorato dalla Vergine, da S. Giuseppe e da due pastori, l'uno de' quali porta un agnello. Certo si è, che se si volessero passare in rassegna le numerose opere del Ferrari, da quella sua purissima ancona di stile quasi peruginesco, ch' è il più bell' ornamento della chiesa parrochiale di Arona al lago Maggiore, venendo alle sue opere più larghe e spesso manierate, non si troverebbe mai un

---

[1]) n. 102.
[2]) m. 106.
[3]) n. 107.
[4]) n. 204.

epoca, nella quale gli si potesse attribuire una tavola di maniera tanto diversa dalla sua qual' è la suddetta. Forse si fu la pienezza e la succosità del colorito che indusse a tirare in campo quel nome. Si fatti coloritori infatti non sono comuni fra i Fiorentini che stanno a cavallo dei due secoli XV⁰ e XVI⁰. Ma conviene notare che Pier di Cosimo è uno dei pochi che in ciò appunto fanno eccezione, come dimostrano abbastanza tuttodì le sue poche opere rimaste a Firenze agli Uffizi e nelle sale dell' Ospedale degl' Innocenti, Gli è anzi uno de' suoi principali meriti quello di essersi formato una maniera tutta sua e originale, manifestando più degli altri suoi compatrioti una capacità a riconoscere i vantaggi di un colorire vivace ed insieme opportunamente graduato. I tipi del quadro in quistione poi trovano i loro riscontri nelle opere succitate di Piero, come pure in due tondi ch'io vorrei rivendicare a Piero, l'uno de quali rappresentante egualmente il presepio è nella galleria Borghese (Iª Sala) dov' è giudicato „scuola del Perugino", l'altro di simile argomento si trova nella galleria di Dresda e vi è tenuto per un Signorelli. Questi giudizii, che per avventura potrebbero sembrare temerarii e sovversivi troppo, io mi lusingo non siano privi di fondamento, avendoli basati sopra un' attenta osservazione di molti particolari riguardanti lo spirito di quest' opera in generale e delle singole parti riferentisi alla esecuzione. Quanto alla tavola del presepio che mi ha dato luogo a questa digressione, mi rimarrebbe da osservarvi, che in mezzo al paesagio che vi è nel fondo, si può osservare trattato in piccolissime proporzioni un argomento che spesse volte si trova gradito dai pittori toscani di quell' epoca, cioè il procedere del giovane Tobiolo accompagnato dall' angelo protettore. Valga questa circostanza quel tanto che può. Per dare compimento a questa digressione osserverò a tale punto, che poco discosto dal preteso Gaudenzio Ferrari è un altro quadro che il catologo dinota semplicemente come „affine" a *Gaudenzio Ferrari,* e che a mio giudizio ci da realmente una bella prova del suo ingegno artistico. È una tavola rappresentante la Vergine annunziata dall' angelo[1]), dove i caratteri dell' arte dell' Alta Italia e più precisamente di Gaudenzio stesso si possono riscontrare tanto più decisamente, quanto meno si manifestano nel quadro del presepio. — Ma ritorniamo ormai ai pittori toscani dai quali ci siamo momentaneamente dipartiti. — Di un' opera assai piacente vuolsi qui fare menzione per lo meno, v. a. d. di una tavola rappresentante la Carità, di *Baldassare Peruzzi*[2]). Come ebbi a far cenno in altro mio scritto, gli è il con-

¹) n. 213.
²) n. 109.

cetto che massimamente ci soddisfa in questo grazioso lavoro dell' architetto senese. L'esecuzione, che accenna ad un' influenza del Pinturicchio o del Sodoma insieme, è alquanto stentata, il disegno lungi dalla perfezione e dalla facilità di Rafaello e del Sodoma stesso, ma con tutto ciò l'artista è riuscito assai felicemente nell' espressione dell' ingenua relazione d'affetto che passa fra quella Madre e i suoi tre fanciulli. —

Segue di poi la serie dei veri quattrocentisti toscani. Uno dei più valenti rappresentanti di essa è senza alcun dubbio il frate *Filippo Lippi*, l'uomo discolo e scapestrato (se pure sono vere le storielle che ci racconta di lui il Vasari) e ad onta di ciò un egregio e delicato artista. Fra le varie tavole che nella pinacoteca gli vengono attribuite, parecchie di certo gli verrebbero disputate da una critica rigorosa; ma una è particolarmente caratteristica e degna d'ammirazione. Rappresenta il Bambino Gesù sdraiato sull' erba e fra i fiori davanti ad una campagna a bosco e a scogli. La Madonna è inginocchiata in atto semplice ed ingenuo di adorazione. Dall' altra parte è il S. Giovannino e più discosta la veneranda figura di S. Bernardo. In alto il Padre Eterno e il simbolo dello Spirito Santo. L'iscrizione nitidamente appostavi: Frater Philippus f. sembra indicare che l'autore abbia posto particolare amore nell' eseguire questo quadro, mentre egli non è solito di segnarli. Parecchi motivi d'esso si trovano ripetuti in altro suo quadro rappresentante egualmente la „natività", che si conserva nell' ultima stanza della galleria dell' Accademia fiorentina. In quella galleria, come pure in quella degli Uffizi conservansi altre preziose sue produzioni, ma il lavoro suo di maggiore importanza e che ci mostra quanto egli sia stato capace artista sono, come ognuno sà, i suoi freschi nella cattedrale di Prato, rappresentanti fatti della vita di S. Giovanni Batt., dov' egli dà prova di essere un abile compositore ed un sagace indagatore delle umane espressioni. L'impulso dato dal Frate all'arte fiorentina non rimase inefficace nei tempi successivi. Parecchi seguaci di lui si riscontrano fra i Fiorentini, parte ignoti di nome, parte noti. Fra questi ultimi si distinguono massimamente i due geniali pittori, *Filippino*, figlio di Fra Filippo stesso e il Botticelli. Del primo, benchè negli ultimi anni degenerasse adottando una maniera strana ed esagerata, rimangono pure sempre come monumenti squisiti della pittura i suoi freschi nella cappella Brancacci nella chiesa del Carmine a Firenze, fatti a compimento dell' impresa già affidata al Masolino e al Masaccio, come pure la bellissima tavola d'altare nella chiesa della Badia, quella dell' altare de' Nerli in Santo Spirito, un tabernacolo di straordinaria bellezza esposto in una pubblica via di Prato e. c. v. Non indegna poi di stare a pari delle cose sue più profondamente sentite è

la tavola della Crocifissione[1]) nella galleria di Berlino. Tre angeli sulle nubi stanno raccogliendo in calici il sangue di Gesù crocifisso, mentre da basso stanno inginocchiati ai due lati la Vergine e S. Francesco, l'occhio fisso con ardore religioso verso il Cristo. Dell' altre operette del Lippi che la pinacoteca possiede, poco si può godere pur troppo in causa dei ristauri che le hanno svisate. — Un altro Frate contemporaneo del Lippi vecchio, che occupa egualmente un alto grado nell' arte fiorentina della prima metà del XV⁰ secolo si è Fra *Gio. Angelico da Fiesole,* del quale si può asserire aver dedicato tutto alla sua fede religiosa l'ingegno d'artista onde fu dotato. Non sarebbe temerità infatti il sostenere, che per quanto riguarda appunto la soavità della pura espressione del sentimento religioso egli non sia mai stato superato da alcuno. Gli è a Firenze dove ci possiamo realmente formare un' idea ben adeguata del suo valore. Troppo celebri sono le sue opere murali del convento di S. Marco, le tavole degli Uffizi e dell' Accademia, perchè io mi dilunghi a farne parola. Ma un vero tesoro per l'arte è pure anche la cappella di Papa Nicolò V in Vaticano co' suoi freschi riferentisi alla vita di S. Lorenzo e di Santo Stefano, una modesta cella in vero a petto delle magnificenze architettoniche di Bramante e pittoriche di Rafaello nelle vicine stanze e logge. Molte opere di lui sono sparse e tenute in alto pregio nelle gallerie estere e fra queste credo nessuna possa eguagliare in bellezza ed importanza l'incoronazione della Vergine ch'è al Louvre, dov' egli spiega tutta la sua delicatezza e si compiace di rappresentare a suo modo, come la sua imaginazione glielo ispira, lo splendore puro della corte celeste. Quanto alla galleria di Berlino essa ci darebbe da sola un' idea poco favorevole dell' autore, poichè delle quattro tavole che gli vengono attribuite tre, secondo me, non sono da ritenersi autentiche, ed una, che sembra vera, ha sofferto assai in causa di ristauri. Quest' ultima[2]) rappresenta la Madonna seduta in trono dorato, la quale tiene il Bambino ritto vestito. A destra S. Domenico, a sinistra S. Pietro martiri adoranti. È eseguita colla finezza consueta dell' Angelico, ma non è certo delle sue cose più espressive. Della tavola grande[3]) rappresentante il giudizio universale, la quale porta la data del 1456, cioè di un anno posteriore alla morte del Frate, dirò soltanto ch'io non ci sò vedere nè il suo fare, nè quello di Cosimo Rosselli, ai quali è attribuito. Per quanto la composizione costituita da numerose figure non manchi di particolari interes-

[1]) n. 96.
[2]) n. 60.
[3]) n. 57.

santi, le figure sono alquanto rozze e vuote d'espressione quali le vediamo p. es. nelle opere di Neri de Bicci, uno di quei pittori da riporsi piuttosto fra i mestieranti che fra gli artisti. — Dove i battesimi del catalogo poi mi sembrano assai infelici e mal trovati, si è a riguardo delle opere attribuite al *Verrocchio* e a *Lionardo da Vinci*. Al primo è aggiudicato un tondo [1]), cosa assai debole e senza principii di disegno, lontana le mille miglia dalla sua tavola autentica non bella ma pur caratteristica, dov' è dipinto il battesimo di Cristo, appartenente all' Accademia di Belle Arti di Firenze. Quanto alla Madonna che tiene il Bambino ritto sopra un guanciale [2]) il preteso Leonardo da Vinci, mi rammenta più che altro il lombardo *Bernardo Zenale* colle sue carnagioni tumide e la sua scala di colori affine a quella del Borgognone e interamente lombarda, come ci si presenta nel grande quadro della galleria di Brera, rappresentante la Madonna e il Bambino con varii Santi e colla famiglia di Lodovico il Moro inginocchiata. La supposizione che possa essere un opera giovanile del Vinci parmi non regga, ove si osservi che la tavoletta della galleria di Berlino corrisponde assai più al gusto delle pitture di scuola lombarda che a quelle della scuola del Verrocchio. Volendo invece ammettere ch' egli l'avesse fatta nella sua età più provetta, bisognerà convenire che ciò non converrebbe col fatto a tutti noto della straordinaria maestria e finezza nel modellare che gli è propria, e che in questo quadro in vero non si ritrova. Infatti se si volesse trarre a confronto una Madonna dov' è ben espresso il tipo ideale leonardesco, si pensi p. es. alla sua lunetta dipinta a fresco nel convento di S. Onofrio a Roma, e si vedrà quale divario corra fra l'una e l'altra. — Veniamo ora a *Domenico Ghirlandaio,* come pittore forse l'interprete più veritiero della natura e della vita fiorentina del suo tempo, che noi ammiriamo tuttodì quasi specchiata nelle sue grandi pitture murali delle chiese di S. Trinità e di S. Maria Novella. La galleria di Berlino possiede parecchi quadri pregevoli di lui. Oltre ad alcuni graziosi ritratti è bella ed elevata una sua opera (probabilmente un antico quadro d'altare [3]), dove si vede la Madonna col Bambino seduta sulle nuvole, posta in mezzo dei Santi Giovanni Batt. ed Evangel., mentre le stanno inginocchiati davanti S. Francesco e S. Gerolamo. Nella campagna di fondo vedesi introdotto in lontananza il gradito episodio dell'angelo Rafaele che guida il Tobiolo. È dipinto a tempera ad eccezione delle due figure inginoc-

---

[1]) n. 104.
[2]) n. 90 A.
[3]) n. 88.

chiate che sono ad olio, e che il catalogo forse a ragione attribuisce a *Francesco Granacci*. Il concetto è severo e castigato e ci rappresenta in modo favorevole il gusto e le tendenze della scuola fiorentina di quel tempo, dove più o meno si può sempre osservare quanto all' esecuzione una maggiore perfezione nella parte del modellare che non in quella del dipingere. — Dell' antica ancona dell' altar maggiore di S. Maria Novella che andò venduta e divisa fra le gallerie di Monaco e di Berlino, la prima possiede le parti più pregevoli e più belle, come quelle che furono terminate da Domenico stesso. Quelle che pervennero a Berlino contengono bensì due bellissime figure di Santi frati, ma la tavola più grande dov' è rappresentata la resurrezione, che a detta del Vasari fu lasciata da lui incompiuta e quindi terminata da' suoi fratelli Davide e Benedetto, ha qualche cosa di stentato e di duro. Quanto al quadretto[1]) dove è dipinta la Madonna con S. Giuseppe e due angeli in adorazione del Bambino, che ritengo opportunamente attribuito a *Rodolfo del Ghirlandaio*, mostra bensì un progresso sensibile dal lato pittorico, cioè dell' impasto molle dei colori, ma in quanto a concetto e ad espressione è più fiacco di Domenico. — Finalmente prima di lasciare i quattrocentisti toscani, non possiamo a meno di tributare il nostro omaggio alle due tavole unite di *Luca Signorelli*, contenenti alcune figure di Santi; prezioso esemplare dello stile vigoroso ed austero del grande artista. Ne fa menzione il Vasari (vol. VI p. 139) come di un'opera fatta per la chiesa di S. Agostino in Siena, dove apprendiamo che le due tavole ora unite erano poste ai lati di un S. Cristoforo di rilievo. Nella relativa nota poi è dimostrato per mezzo di un antico testimone senese, che la suddetta opera fu eseguita da Luca nel 1498. Benchè cruda ed aspra nei contrasti delle luci e dell' ombre, ognuno vi ammirerà la forza e la virilità del carattere.

II.

Alla raccolta interessante dei quattrocentisti toscani si congiunge quella delle scuole dell' Italia settentrionale. Sotto il nome di *Bramantino* troviamo registrata una tavola d'incerto soggetto con dipintovi una figura allegorica seduta in un ricco trono, la quale sta consegnando un libro ad un uomo d'aspetto grave e serio inginocchiato dinnanzi a lei.[2])

[1]) n. 91.
[2]) n. 54.

In un fregio sul fondo sono scritte in cifre romane le parole: DVRANTIS COMES S. P. R. Queste parole non sono se non una parte di una iscrizione che viene completata da due altre tavole di simil genere nella galleria nazionale di Londra. L'iscrizione intera è: DVX VRBINI MONTISFERITRI AC DVRANTIS COMES IECLESIE CONFALONERIVS. Secondo osserva il catalogo della galleria nazionale queste parole hanno analogia coll' iscrizione che il duca Federico da Montefeltre pose lungo il fregio nel cortile del castello d'Urbino, dove si legge: Fredericus Urbini Dux, Montisferitri ac Durantis Comes Sanctae Ro. Eclesiae Confalonerius atque Italicae Confoederationis Imperator etc. — Io mi accosto decisamente al giudizio del catologo di Londra, il quale ascrive queste pitture a *Melozzo da Forlì*. Esse hanno stretta attinenza e pel gusto spiegatovi e per lo stile colla sua serie di ventotto uomini illustri dipinti in altrettante tavole che si trovano oggidì parte negli appartamenti del principe Barberini a Roma, parte nella galleria Campana al Louvre, come pure col ritratto di Federico da Montefeltre accompagnato da suo figlio giovanetto pittura assai interessante e caratteristica, appartenente allo stesso principe Barberini. Queste cose possono essere tanto più opportunamente rammentate, in quanto che si sono fatte assai rare le opere di quel valente artista già lodato a ragione dal suo contemporaneo Giov. Santi, pel progresso da lui fatto nell'osservanza delle leggi di prospettiva. Di ciò infatti fanno la più mirabile prova gli avanzi delle sue opere al fresco eseguite in Roma. L'una è quella fatta per la chiesa degli Apostoli, della quale non rimangono se non alcuni frammenti trasportati parte sullo scalone del palazzo quirinale parte nella sagrestia di S. Pietro, dove l'autore si compiacque risolvere con maniera grandiosa e poetica certi problemi di scorci arditi di figure. L'altra è il monumentale dipinto ora trasportato in tela e situato nella galleria vaticana, nel quale è espresso sotto un colonnato, tirato in prospettiva con rigorosa esattezza, il papa Sisto IV che conferisce al Platina la dignità di bibliotecario del Vaticano in presenza dei suoi quattro nipoti Riario e della Rovere. Dopo essermi ben impresse queste opere del Melozzo vidi più tardi in Forlì nella chiesa di S. Biagio una cappella dipinta a fresco, le cui pareti sono ornate con istorie riferentisi alla vita di S. Giacomo eseguite dal Palmezzano, mentre la volta dove sono dipinti alcuni profeti e gl'evangelisti con angeli e cherubini dentro certi ben intesi scomparti architettonici dimostrano un fare molto più elevato ed energico e, quanto ai tipi delle figure e alla sapienza con cui è trattato il sott' insù, una analogia così marcata coi freschi della tribuna dei Si Apostoli, da rendere pienamente giustificata la tradizione che al Melozzo attribuisce l'esecuzione. — Ma per tornare alla pinacoteca e al

nome di Bramantino, a lui sarei inclinato di attribuire, per ragione di analogia con altre sue opere, una piccola tavola registrata dal catalogo semplicemente come „scuola milanese.“ Vi è dipinta con forti colori la presentazione al tempio del Bambin Gesù[1]). Una pregevole tavoletta coll' adorazione de' Magi appartenente al Sig. Layard in Inghilterra, è quella che massimamente a me sembra avvicinarsi alla suddetta. — Del pacifico ed infantile *Ambrogio Borgognone* due quadri possiede la galleria appartenenti alla sua più bella epoca, in presenza de' quali l'amatore può sentire una volta di più come la purezza e l'ingenuità del concetto nelle opere d'arte possa fornire soddisfacente compenso alle imperfezioni dell' esecuzione. — Finalmente prima di passare ai pittori veneti, mi rimane da osservare come più che problematica la denominazione di *Cesare da Sesto* applicata a certo quadro dov' è rappresentata la Madonna in trono con Santi ed una devota[2]). Le figure alquanto meschinette e quella particolare tinta quasi lattea delle carni mi richiamano molto il fare dei pittori piemontesi della scuola di Gerolamo Giovenone. Se poi questa impressione fosse tutta mia personale e m' inducesse in errore, certo rimarrebbe che l'elegante ed artifizioso Cesare da Sesto non ha alcuna parte in quest' opera. — Quanto alla raccolta dei veneti antichi, benche circoscritta, contiene tuttavia parecchie opere di buoni autori, dei quali alcuni si trovano raramente da studiare in altre gallerie. — Incominciando col *Mantegna,* converrà premettere in genere, che vogliono essere prese con molta riserva le cose dal catalogo a lui attribuite. Due di queste tuttavia io non esito a tenerle per autentiche. Innanzi tutto una tela[3]) dipinta con colori a colla oggidì pur troppo sciupata ed impallidita in causa di temerario ristauro. Vi è espressa la presentazione del div. Bambino al tempio con quello stile classico e severo, con quei caratteri austeri e profondi che danno alle sue opere una distinzione superiore al comune. Egualmente suo può ritenersi certo ritratto di cardinale preso dal petto in su[4]) modellato con quel rigore e con quel fare reciso e netto che dà un rilievo straordinario alle figure del Mantegna. A chi si ricordi de' suoi ritratti dei Gonzaga dipinti a fresco nell' archivio notarile di Mantova riescirà convincente che questa sua tavola a tempera non sia indegna di stare a lato di quelli. — Un battesimo affatto inesplicabile si è quello dato alla piccola tempera, dov' è dipinta Giuditta trionfante ac-

---

[1]) n. 50.
[2]) n. 56.
[3]) n. 29.
[4]) n. 9.

compagnata dall' ancella, che tiene il capo d'Oloferne in un canestro sopra la sua testa; segnato dell' anno 1489[1]). Oggi è riconosciuta dai migliori critici come opera di tutt' altra scuola che non è quella del Mantegna, cioè come opera di scuola fiorentina e più precisamente di *Domenico Ghirlandaio,* il di cui carattere vi è impresso, in modo così evidente, da non lasciar luogo ad alcun dubbio. — Di scuola squarcionesca, ma certamente non del Mantegna è una Madonnina alquanto goffa, che tiene il Bambino sulle ginocchia[2]). Sul fondo turchino è dipinto un fregio di frutta secondo il gusto della scuola e in un orlo all' intorno parecchi angeli coi simboli della passione. È facile accorgersi che le figure sono ben lungi dall' offrire il modellato distinto di quel sommo, col quale non hanno se non una lontana analogia di scuola. — Assai più pregevole ed attraente è la bella e sentita tempera, una vera elegia espressa in pittura, dov' è rappresentato Cristo morto sostenuto da due angeli addolorati, pittura che ha sofferto pur troppo in causa di soverchia ripulitura[3]). È uno di quei dipinti che godono facilmente del favore del pubblico, ed a ragione, poichè vi è infuso un sentimento vivo e poetico che parla direttamente all' animo dello spettatore. Se non che, mentre viene comunemente rammentato come il più prezioso Mantegna della galleria di Berlino, fino dal primo momento che l'ebbi veduto, non seppi persuadermi che egli ne potesse essere tenuto ragionevolmente l'autore. Poichè da un lato la maniera di rappresentarvi le forme del corpo umano si mostra estranea alla persistente sua tendenza all' imitazione delle sculture, dall' altra l'espressione spirituale delle figure piuttosto che corrispondere alla sua fredda austerità da stoico pagano manifesta un sentimento adeguato al soggetto rappresentato, v. a. d. il sentimento schiettamente cristiano, quale lo vediamo incarnato nel suo venerando coetaneo *Gio. Bellini.* Osservato attentamente il dipinto in quistione e confrontatolo con certe opere autentiche del Bellini, ho potuto acquistare la convinzione piena che anch'esso vuol essere a lui attribuito. Il Bellini da quel che si vede più volte, ebbe occasione o, se si vuole, inclinazione a rappresentare il soggetto chiamato per comun consenso „Pietà.“ Quelle che massimamente si accostano nello stile alla Pietà di Berlino sono una tavola nella galleria di Brera, dove il Cristo è posto in mezzo alla Madonna e a S. Giovanni (conosciuta anche per mezzo di riproduzione fotografica) opera di un sentimento così profondo e vero che giunge fino ad

---

[1]) n. 21.
[2]) n. 27.
[3]) n. 28.

urtare le leggi dell' estetica, e un altra col Cristo sostenuto da angeli che conservasi nella piccola raccolta del comune di Rimini. Benchè queste opere diversifichino nella composizione fra di loro, pure nell' esecuzione tecnica si rassomigliano come opere di uno stesso autore, oltre che vi è comune il tratto ideale dell' espressione altamente patetica usata dal pittore con quella semplicità d' animo che mira direttamente a risvegliare nel credente il sentimento della devozione cristiana. — In fine al Mantegna stesso debbonsi togliere, come cose evidentemente di grado molto inferiore, due tavolette coi S[i] Sebastiano e Cristoforo su fondo d' oro[1]), nelle quali non è difficile riconoscere il fare dell' antica scuola di Ferrara, quale la riscontriamo nel palazzo detto di Schifanoia in quella città e quivi nelle parti più volgari e più scadenti degli affreschi che occupano le pareti di una grande sala a primo piano. Le suddette tavole trovansi in una delle salette ordinariamente chiuse, dove si conserva pure una grande tavola di un altro squarcionesco, cioè di *Marco Zoppo*. In questa è dipinta la Madonna col Bambino in ornato trono: a destra i S[i] Francesco e Giov. Evangelista, a sinistra S. Paolo e S. Gerolamo. È segnata „Marco Zoppo da Bologna pinxit 1471 in Vinexia.“ È un opera interessante considerata come monumento di quella scuola benchè eseguita con grande durezza e stento ed inferiore alla pala d'altare che si vede nella cappella degli Spagnuoli in Bologna, la quale vuol essere considerata il copolavoro dell' antico Bolognese. Quanto alla vicina tavola a più scomparti attribuita ad *Antonio* e a *Bartolomeo Vivarini*[2]), piacemi osservare, che mentre il compartimento superiore contenente il Cristo fra due angeli è sentito da artista ingenuo e fino ed ha tutta l'apparenza di un Antonio Vivarini, la parte inferiore dove sono lateralmente alcuni santi e nel mezzo la Vergine cogli Apostoli mentre ricevono lo Spirito Santo, è molto troppo rozza per potere essere attribuita al forte e severo Bartolomeo Vivarini, sicchè sono da ritenersi tutt' al più per lavori della sua bottega, come se ne veggono pur molti in Italia. — Ma per tornare a *Giov. Bellini*, del quale io credo rintracciare le vestigia nella sullodata Pietà, eccoci in presenza di un nome di artista del quale si è certamente troppo abusato, in molte gallerie non solo private ma pubbliche eziandio. Il desiderio generalmente sentito di possedere qualche cosa di quel venerabile padre della pittura veneta fa sì che spesse volte il criterio sano e spassionato ne rimanga velato, essendosi troppo corrivi nell' imporre il suo nome ad opere che con lui non hanno se non una relazione più o meno dichiarata, appartenendo esse

[1]) n. 1170b. e. n. 1170c.
[2]) n. 1143.

a qualche seguace o discepolo della sua numerosa scuola. Che di questo pregiudizio sia partecipe anche il catalogo della galleria di Berlino, non sembrerà temerità l'asserirlo a chi abbia avuto occasione di studiare con amore le opere autentiche del maestro che vedonsi specialmente a Venezia, in alcune raccolte d'Inghilterra, a Pesaro e. c. v. Le varie piccole tavole della pinacoteca berlinese a lui attribuite infatti portano l'impronta della sua scuola o de' suoi contemporanei. Forse vi sarebbe da fare un eccezione in favore di una Madonnina col Bambino su fondo dorato[1]) dove si può notare quel tratto delicato di dolce malinconia nel volto della Vergine quale si riscontra in altre Madonne del Bellini (come p. es. in una che trovasi nella galleria di Brera); tuttavia non se ne può giudicare con piena sicurezza, essendo essa posta troppo in alto. Che la consueta segnatura „Ioannes Bellinus" non serva sempre a legittimare l'autenticità, molti esempi ne fanno prova e fra l'altre cose lo prova a mio credere una tavola di un Cristo morto, compianto da cinque de' suoi[2]) nella quale ci si rivela chiaramente il fare di *Alvise Vivarini*, particolarmente crudo e secco. Se questa asserzione sia attendibile, l'avrebbe a decidere forse il confronto colla ragguardevole e monumentale sua opera posta nello stesso ambiente, segnata del suo nome, bella e grandiosa nell' armonica disposizione dell' architettura dipintavi, che raccoglie dentro di se la Vergine col Bambino in alto trono, ai quali fanno ala al solito alcuni fidi Santi[3]). — Non istarò a nominare tutte le opere degl' altri contemporanei o discepoli del Bellini i quali si raccomandano e si danno a conoscere da se a chi li vede, come sono certe belle tavole, pur troppo sciupate, del *Cima*, una oltremodo godibile del *Carpaccio* segnata col nome e coll' anno 1511, dov' egli espresse con quel suo ingenuo e naturale fare da novellatore la consacrazione per opera di S. Pietro dei sette primi diaconi cristiani. — Una speciale menzione si meritano le opere di *Vincenzo Catena*, il quale nelle poche cose che ci rimangono di lui ci si dimostra un buon seguace di Giov. Bellini. La galleria di Belvedere a Vienna possiede un prezioso ritratto di un canonico, segnato a pieni caratteri romani VINCENTIVS CATENA PINXIT, il quale ci dà un mezzo sicuro per imparar a conoscere l'artista nelle sue qualità pittoriche. A quel ritratto in vero corrispondono precisamente come opere dello stesso artista due quadri della galleria di Berlino[4]), cioè una Madonna che adora il Bambino dormiente sul di lei grembo fra quattro santi e un

[1]) n. 10.
[2]) n. 6.
[3]) n. 38.
[4]) n. 19 e 32.

devoto, ed il ritratto di Raimondo Fugger d'Augusta secondo l'indicazione del catalogo, rappresentato con molta vivezza, dipinto con tinte chiare e trasparenti, rischiarato da luci fredde, quali si presentano anche nella suddetta Madonna e nelle sue opere in generale. Un altra tavola invece (Nostra Donna che pone la sua mano sulla fronte di un devoto, mentre il div. Fanciullo seduto sul di Lei grembo lo benedice in presenza di tre Santi)[1], non è del Catena di certo, bensì mi fu facile riconoscervi la mano del mediocre *Andrea Previtali* da Bergamo, altro discepolo di Giov. Bellini, noto per le sue opere sparse per le chiese e per le gallerie della sua città natale e altrove. I suoi tipi hanno qualche cosa di più grosso di quelli del Catena, la gradazione delle tinte meno delicata, il fondo con campagna montuosa ha un certo carattere che si potrebbe dire prettamente bergamasco, mostrandosi alquanto simile anche nei Santa Croce e in Palma Vecchio. Il confronto colla tavola a n. 45. ch'è pure del Previtali, non potrà se non corroborare la mia asserzione. Il catalogo poi a quest' ultimo attribuisce una pittura di tre Sante (Lucia ritta nel mezzo fra Maria Madd. e Caterina)[2]. A me sembrava presentasse piuttosto l'aspetto di un *Cima da Conegliano*, per quanto mi concedeva giudicarne la situazione poco favorevole del quadro. — Anche degli antichi veronesi la pinacoteca ci porge alcuni pochi ma graditi saggi. Della scuola veronese non è possibile formarsi un' idea ben compita se non andando a rintracciarla e a studiarla a Verona stessa nelle suntuose chiese e nella galleria del palazzo Pompei alle ridenti spiagge dell' Adige. Fino dall' epoca remota di Jacopo Avanzi e di Altichiero da Zevio, distinti seguaci di Giotto si venne formando in Verona una scuola col suo carattere proprio, la quale ci offre nel corso del Quattrocento e del Cinquecento una serie di simpatici e distinti artisti; serie alla quale pone termine quell' astro di vivida luce che si fu Paolo Caliari coi suoi numerosi satelliti. Frà i quadri che ci occupano ora nella galleria di Berlino troviamo una tela del soave *Girolamo de' Libri*[3]) dall' effetto esilarante, dal succoso colorito, nella quale ci sorprende l'intendimento pittorico di un certo trono ornato d'agrumi che servono quasi a formare una cornice intorno alla Vergine, nel mentre tre angeli di forme e d'espressione infantile vi stanno facendo musica. Oltre ad una piccola tela di Francesco Morone merita una speciale menzione la graziosa tavoletta del *Carotto*,[4]) nel suo piccolo una delle più piacevoli cose io mi conosca di quell' artista, che nelle sue opere sparse qua e là ci si presenta sotto aspetti

---

1) n. 39. 3) n. 30.
2) n. 42. 4) n. 40.

così diversi a seconda delle diverse tendenze che lo ispirano. Qui egli è prettamente veronese, tanto nel concetto di quella Madonna col Bambino allacciato al di Lei collo mentre due angioletti gli fanno musica, quanto nella scala dei colori. Nella bella composizione che formano la Madre e il Figliuolo si può bensì riconoscere una traccia dell' influenza del Mantegna. Dalla scuola di Verona io non mi saprei qui dipartire senza osservare dapprima come essa venga citata assolutamente fuori di proposito in riguardo ad una tavola posta in uno de'gabinetti verso un piccolo cortile, dov' è rappresentato il div. Bambino sul suolo, adorato dalla Vergine e da nove Angeli di fanciullesche forme, non che da un devoto.[1]) Riguardo a questo dipinto io non esito a notare, che non solo non è di scuola veronese, ma che appartiene secondo ogni apparenza di vero ad un autore che non ebbe verosimilmente alcuna relazione con essa. Questi si è *Girolamo Giovenone* da Vercelli, del quale si può fare conoscenza facilmente nelle sue opere segnate con cartellino nelle publiche gallerie di Torino e di Bergamo, non che in altri posti del Piemonte, e che si distingue massime per una sua particolare scala di colori fluidi e chiari, per una certa tinta biancastra, direi lattea delle carni ch'è propria anche di altri pittori a lui affini, come ebbi ad osservare di sopra. – Un posto speciale poi e disgiunto da quelli dei surriferiti pittori si compete qui a *Bartolomeo Montagna* da Vicenza, vigoroso artista, severo ne' suoi tipi ed originale nel suo stile, i cui principii si possono forse rannodare all' estesa scuola squarcionesca. La sua ragguardevole tavola d'altare che si vede ora nella pinacoteca berlinese[2]) è segnata: B. MONTAGNA M. D. L'interpretazione di Bartolomeo data all' iniziale B., piuttosto che di Benedetto, parmi giustificata dal confronto colle altre opere che si conoscono di lui quali si vedono nelle gallerie di Brera, di Vicenza, non che alla Madonna del monte Berico presso Vicenza stessa, dove si trova la sua celebre Pietà segnata anch'essa coll' anno 1500 oltre al nome. — Giunto a tal punto, prima di passare allo scomparto degli antichi Tedeschi e Fiaminghi non vorrei ommettere due parole in onore di *Antonello da Messina*, di quell' esimio ritrattista, che trova opportunamente il suo posto in questo luogo, potendo essere considerato come un vero anello di congiunzione della pittura veneta e della fiaminga. Pur troppo scarse sono finora ed incerte le notizie riguardanti la di lui vita. Tuttavia è noto com' egli, essendo stato in Fiandra, v' avesse imparato il modo perfezionato di dipingere ad olio sia dai Van

---

[1]) n. 1147.

[2]) n. 44.

Eyck, sia da Ruggero van der Weyden, poi avendo soggiornato lungamente a Venezia si fosse accostato alla maniera di Giov. Bellini. Fra le sue distinte pitture gode della massima celebrità quella conosciuta come ritratto di un condottiero, già proprietà Pourtalès ed acquistato negli scorsi anni al prezzo di cento ventimila fr. dalla galleria del Louvre. Quanto alla galleria di Berlino può andare superba di trovarsi dotata di un giojello di un piccolo ritratto dello stesso autore. È un busto di un giovane uomo[1]) il capo coperto d'un panno nero che scende d'ambo le parti, vestito egualmente di nero con foderatura d'ermellino. La parte inferiore secondo l'uso frequente del tempo, è limitata da una finta pietra da parapetto che contiene la seguente iscrizione: 1445 (?) (forse in origine 1475) Antonellus Messaneus me pinxit. Nell'orlo inferiore poi è apposta in lettere d'oro la seguente sentenza: Prosperans modestus esto — infortunatus vero prudens. È un' operetta condotta colla massima finitezza; accuratissima nel modellato, chiara e trasparente nelle carni e di un impasto vigoroso di colorito, che rammenta assai le opere dei fratelli Van Eyck. Quanto alle altre due tavole[2]) che il catalogo pone sotto lo stesso nome, esse sono segnate infatti „Antonellus Mesanensis". Se non che esse sono tanto diverse ed inferiori al suddetto ritratto, che vogliono essere ritenute piuttosto come opere di un altro pittore dello stesso nome, che del grande Antonello stesso. Sifatta osservazione l'ebbi a fare anche per rapporto ad altri quadri di simile maniera, come sarebbe p. es. una Pietà nella galleria di Belvedere segnata „Antonius Messanensis p.", le quali opere hanno tutte piuttosto del veneto che del fiamingo e sono più nerastre nelle tinte e meno fine nel disegno.

III.

Ma è tempo oramai di passare alla scuola fiaminga antica, ch'è quasi quanto dire alla scuola di *Uberto* e di *Giov. van Eyck,* dappoichè essi ne sono i più insigni e spiccati rappresentanti. Il defunto dott. Waagen ci riferisce che nei Paesi Bassi già nel XIV° secolo la pittura era coltivata con grandissimo successo, come dimostrerebbero molte miniature tuttora esistenti. Tuttavia i monumenti di maggiori dimensioni appartenenti a quel tempo sono assai rari. Se non che nella prima metà del Quattro-

[1]) n. 18. — Vedi la notizia in fine di questo articolo.
[2]) n. 8 e 13.

cento la pittura ottenne uno sviluppo straordinario per opera dei sullodati fratelli, i quali da scrupolosi e penetranti osservatori del mondo visibile della natura diedero all' arte un indirizzo tendente a rappresentare gli oggetti colla massima evidenza e nitidezza, raggiungendo essi stessi per tal modo la più sorprendente finitezza e perfezione d'esecuzione. Usando di colori ad olio che dopo quattro secoli conservano quasi inalterata la loro freschezza ed il loro smalto, seppero ottenere una forza, una profondità ed una fusione di tinte non mai raggiunta fino a quel tempo; i quali pregi si perpetuarono benchè in grado più o meno subordinati per la numerosa loro scuola, ed ebbero la loro influenza anche nella vicina Germania. L'opera principale di Uberto e di Giov. van Eyck è, come ognun sà, il quadro d'altare fatto per una cappella della chiesa di S. Giov. ora chiamata di S. Bavon a Gand, composto da dodici tavole distribuite in due piani. È noto, che sei di esse si trovano da molto tempo nella pinacoteca berlinese e ne formano il più importante decoro. E in vero in mezzo alla numerosa serie di pitture che vi stanno raccolte e ad onta delle svariate e gradevoli impressioni che a seconda del suo gusto lo studioso vi può provare, a chi non rimarrebbero profondamente impressi quei vivissimi angeli che fanno musica, quella turba splendidissima di Santi a piedi e a cavallo, che vanno tutti rivolti al comune centro ch'è formato dall' Agnello mistico, posto in sull' altare? E chi non rimane stupito alla vista dei ritratti dei coniugi devoti vivi e parlanti, dei due S. Giovanni rappresentati come finte statue con un effetto di rilievo ed un rigor di stile non mai veduto? Senza entrare nella quistione per me troppo ardua del volere distinguere la parte di lavoro dell' uno da quella dell' altro fratello, mi limiterò a riferire l'iscrizione appostavi, ch'è interessante come documento storico. — „Pictor Hubertus e Eyck, maior quo nemo repertus, — Incepit, pondusque Johannes arte, secundus — Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus.“ — Il verso enigmatico che segue è scritto in modo particolare di maniera da venire interpretato come esprimente la data del 1432. (v. il catalogo della galleria di Berlino dell' anno 1860 p. 166.) — Non mi dilungherò ora intorno alle pitture della scuola fiaminga e della tedesca lasciando ad altri di me più pratici ed esperti di quelle scuole il compito di trattare le quistioni che le riguardano. Soltanto mi permetterò qualche osservazione riguardo ad alcuni quadri rispetto ai quali ho più imperiosamente sentito il bisogno di scostarmi dalle indicazioni del catalogo. In primo luogo trovo che un trittico attribuito a *Ruggero van der Weyden*[1]), contenente la nascita, la morte e

[1]) n. 534a.

la riapparizione di Gesù, nel modo dell' esecuzione presenta una differenza tanto sensibile per certo distacco di colori più marcato ed un impasto più denso di quello delle altre sue tavole, che ad onta della coscienziosa esecuzione sarei indotto a tenerlo per una copia del tempo d'uno de' suoi migliori scolari. Se sia da attribuirsi al più distinto d'infra essi, a Giov. Memling è cosa ch'io non ardirei asserire, ma che sottoposta al giudizio di persone competenti potrebbe forse riuscire persuasiva. — Rivolgendoci poi alla parete opposta troviamo un 'opera assai strana, una tavola munita di due sportelli[1]) ch'è attribuita a *Gerolamo Bosch.* Questo pittore che visse nella seconda metà del Quattrocento ed in principio del Cinquecento, si distingue come creatore di certi soggetti fantastici e bizzarri rappresentanti scene diaboliche e da streghe che furono in seguito trattati eziandio da altri pittori. Di tal genere è la suddetta tavola. Il concetto fondamentale è il Giudizio Universale. Nella parte alta è il paradiso, nella bassa l'inferno, dove si scorgono le più bizzarre e spesso umoristiche figure di demonii, che fanno subire le più variate pene alle anime dannate rappresentate sotto le sembianze di corpi nudi compresi da spavento e da raccapriccio. Queste scene occupano la parte di mezzo ed uno degli sportelli. Nell' altra sono espressi con vena narrativa d'infantile evidenza i soliti episodi di Adamo ed Eva nel paradiso terrestre. Ad onta che il modo col quale è trattato il soggetto, si addica realmente al Bosch, pure l'esecuzione non è certamente sua, come da altri già venne osservato, bensì di *Luca Cranach,* feracissimo pittore sassone, che visse fino oltre la metà del XVI° secolo. Di questo giudizio io rimasi vieppiù convinto dopo avere veduto io stesso un altro quadro quasi simile nella galleria dell' Accademia di Belle Arti in Vienna, il quale risponde realmente all' intutto ad altre opere del Bosch. Quello di Berlino invece si può considerare quasi come una copia del suddetto fatta dal Cranach, ch' era dotato anch' esso di spirito umoristico ed imaginoso. Di ciò fa prova un' altra sua opera nella stessa sala, dove egli espresse con una certa buffa originalità la fonte della Gioventù, dove vedonsi da una parte moltissime vecchie che vanno a bagnarsi in un vasto bacino d'acqua per uscire poi dall' altra parte belle e ringiovanite dirette verso i loro rispettivi padiglioni, dove le stanno aspettando i più lieti e galanti cavalieri. — Mentre il Cranach non che altri contemporanei ed anteriori delle scuole di Svevia e di Franconia sono discretamente rappresentati nella galleria, il suo lato debole invece stà nella mancanza assoluta di opere

[1]) n. 563.

di *Alberto Durero*, senza alcun dubbio il più ferace e potente ingegno fra i pittori tedeschi. Il ritratto d'uomo[1]) che gli viene attribuito, non presenta se non una generica relazione colla sua maniera, ma è ad ogni modo troppo debole per lui. — Quanto a *Giov. Holbein* iuniore, che sotto certi rapporti, cioè specialmente per la sua eccellenza come ritrattista si potrebbe considerare come il Leonardo dei Tedeschi, bisognerà certo scartare la maggior parte delle cose che gli vengono aggiudicate. Una sola perla non gli sarà mai contrastata da alcuno e questa è lo stupendo ritratto di G. Gyze negoziante di Londra, fatto dal Holbein durante il suo soggiorno in Inghilterra e precisamente nell' anno 1532, come indica la data appostavi. È rappresentato seduto nella sua stanza da studio nel mentre stà per aprire una lettera e circondato da una quantità di attrezzi di cancelleria e di puro ornamento, eseguiti colla più maestrevole finitezza. Oltre ad un cartellino che porta il nome e l'età della persona rappresentata non che la data, vedesi scritto sulla parete il motto: — „Nulla sine merore voluptas". — Quel che vi è massimamente sorprendente si è la finezza del modellato, il colorito limpido e trasparente, e la delicatissima scala delle tinte, pregi pei quali questo ritratto certamente a diritto vuol essere noverato fra le cose più perfette dell' esimio artista d'Augusta. — Giunti a tal punto, fa d'uopo ci riconduciamo al luogo dal quale ci siamo dipartiti da principio, e di là, tenendo la via opposta a quella fin quì seguita nella successione degli ambienti, ci facciamo a prendere in esame quel che riguarda le scuole di Ferrara, di Bologna, di Lombardia ecc.

IV.

Un saggio assai caratteristico della prima ce lo dà *Cosimo Tura* nella sua grande tavola dai tipi severi, ma angolosi e alquanto istecchiti.[2]) Il discepolo della scuola dì Squarcione vi si rivela manifestamente in quel suo fare che tende ad un rilievo assai spiccato delle figure, a certi panni rigidi e crudi nelle pieghe, all' esecuzione accurata degli accessorii, fra i quali sono particolarmente attraenti certi finti bassirilievi che sembrano tratti da sculture antiche e servono di ornamento al ricco ed alto trono

[1]) n. 558 a.
[2]) n. 111.

della Vergine. Assai rare sono le opere del Tura, e in vero la sua stessa città natale non offre alcun esempio che si avvicini in grandezza ed importanza a questa sua tavola veramente monumentale, quando se ne eccettuino i suoi ragguardevoli freschi nel palazzo di Schifanoia. Egli sà giovarsi molto ingegnosamente di qualunque particolare per imprimere vivezza alle sue composizioni. Così nella tavola suddetta è notevole p. es. con quanto spirito egli seppe caratterizzare gl' emblemi di S. Marco e di S. Giovanni, il leone e l'aquila. — Più in là troviamo *Lorenzo Costa,* ancor egli Ferrarese d'origine, che si sviluppò maggiormente sotto la disciplina del Francia. Chi vuol farsene un'idea favorevole, vada a vedere piuttosto i suoi quadri a Bologna nelle chiese di S. Petronio, di S. Giov. in Monte, la sua deliziosa tavola nel palazzo Strozzi a Ferrara e c. v. Berlino possiede varie tavole di lui, ma sono o opere poco felici, o guaste dai ristauri. Fra queste ultime va messa la sua tavola grande [1]) segnata del nome e dell' anno 1502, dove egli espresse la presentazione del Bambin Gesù al tempio, introducendovi con un certo ordine simmetrico garbato varie figure che assistono alla sacra funzione, nel numero delle quali introdusse, seguendo un suggerimento della sua fantasia, una Sibilla ed un Profeta che se ne stanno in ginocchio. Riguardo a quest' opera è da notare che fra le stampe antiche italiane di autore incerto se ne trova una ch'è trattata quasi come certi semplici schizzi di quadri del Costa, che si vedono nella raccolta degli Uffizi a Firenze. In essa stampa è espressa la composizione istessa, con poche variazioni (v. Passavant: peintre graveur V. 204). — Lo stesso malanno degl' improvvidi ristauri ci colpisce alla vista della grande tavola d'altare di *Francesco Francia*, munita della stessa data, dove vedesi la Madonna col Bambino seduta in gloria, e di sotto sei venerabili figure di Santi. Riguardo alle altre opere di lui, due cose vorrei osservare. In primo luogo, che la galleria di Berlino ne possiede una tuttora ben conservata della sua opera primitiva [2]) vivace e limpida nei colori e di uno smalto incantevole quale si presenta precisamente in un certo suo S. Stefano lapidato, una delle più delicate cose che si riscontrano nella galleria Borghese di Roma. Sono entrambi quadretti votivi fatti con un sentimento candido impagabile, comechè quello di Berlino presenti certe crudezze ed un tipo di Madonna poco piacente. Quanto alla Pietà dipinta in una lunetta [3]), vorrei dire che

---

[1]) n. 112.
[2]) n. 125.
[3]) n. 121.

quand' anche la bellezza delle linee e la soavità del concetto ci possano convincere di trovarvi un' invenzione del gentil orefice di Bologna, pure da quella pesantezza ed opacità di colorito, da quell' esecuzione in generale meno vivamente sentita, si dovrebbe argomentare, che l'esecuzione sia da attribuirsi piuttosto a suo figlio Giacomo. Una Pietà assai simile ch'è nella galleria nazionale di Londra, sembrami si possa ascrivere a Francesco con maggiore probabilità. Del resto è cosa comunissima nella maggior parte delle gallerie il vedere confuse le opere del figlio con quelle del padre. Sarebbe il caso di rammentare in proposito il noto verso: — *L'arte che tutto fa nulla si scopre* — poichè gli è infatti in quelle recondite ma altrettanto preziose finezze del vero artista che si debbono cercare i distintivi delle opere di Francesco di fronte a quelle di Giacomo; cose che più facilmente uno può sentire che spiegare ad altri con parole. Per tale considerazione appunto sono pure convinto che un' altra Madonnina a Berlino[1]) venga a torto attribuita a Francesco, come cosa troppo dozzinale e priva d'espressione. È vero bensì che altri quadri della galleria ci mostrano più chiaramente spiccato il divario che corre fra Francesco e Giacomo Francia, ma ciò non toglie, che s'abbia a verificare anche nei suaccennati. — Qui opportunamente si farebbe seguire il nome dell' urbinate *Timoteo della Vite*, come scolaro di Francesco Francia. Se non che l'opera sua principale nella pinacoteca non è tale da renderci evidente la sua relazione col Francia. È una tavola d'altare, nella quale egli ci mostra una maniera più cruda, più corrispondente alla pittura marchigiana, quale la rappresenta Giov. Sanzio. Tale infatti è quella certa rigidezza osservabile nelle figure de'suoi Santi, il piegare alquanto grossolano dei panni ed il sentimento generale dell' opera. Pure non si può negare che il carattere dolce e soave del concittadino e precursore di Rafaello già si palesa nell' espressione dei volti. Si potrebbe quindi argomentare che questa pittura appartenga ad un' epoca anteriore a quella della sua andata a Bologna. Quel che vi è da deplorare si è che anch'essa abbia sofferto per l'azione del tempo e dei ristauri. — Ma è tempo ormai che ci rivolgiamo ai pittori per eccellenza, ai Veneti del Cinquecento, pittori i quali, scioltisi dai legami imposti dai caratteri fieri ed elevati dei Mantegna e dei Bellini, ci affascinano tuttodì collo splendore e colla vivezza del colorito non meno che colla facilità e la gaiezza delle loro composizioni, senza parlare di certi loro maestrevoli ritratti, che sembrano propriamente far rinascere i morti. Non mi dilungherò

[1]) n. 123.

a rilevare i pregi delle opere distinte di quelle scuole che possiede la galleria di Berlino, cosa che ad ognuno accade di fare spontaneamente, ogni qual volta gli sia dato vederle, ma piuttosto continuerò ad osservare quali siano secondo me i quadri, nelle denominazioni dei quali il catalogo sembra scostarsi più manifestamente dal vero. — Qui il nome illustre del *Giorgione* non può tardare ad esserci offerto. Ed infatti qual' è quella galleria pubblica di qualche importanza che rinuncierebbe all' idea di possedere almeno una pittura di quel raro e geniale artista, il capostipite della nuova maniera poetica e sfarzosa dell'arte veneta del Cinquecento? Ma non meno di ciò è vero che scarso è il numero delle opere rimasteci di lui, e che quelle che al suo nome vengono congiunte, nella maggior parte dei casi lo sono abusivamente, non presentando se non una certa relazione di scuola con lui. Se ne può persuadere chi si ponga sulle tracce della sua attività artistica, visitando innanzi tutto il suo luogo nativo di Castelfranco, la cui chiesa possiede sempre una tavola interessante di lui, forse il primo suo lavoro di una certa importanza; di poi tenendo conto dei suoi quadri autentici nelle gallerie Manfrin, degli Uffizi, di Belvedere, e. c. v., nelle quali tuttavia conviene tenere gli occhi aperti per discernere il grano dal loglio. Pertanto il concetto formatomi del Barbarelli è abbastanza determinato da permettermi di asserire che la galleria di Berlino non possiede alcuna cosa di sua mano. Infatti la tela contenente due ritratti d'uomini in vestiario nero davanti ad un tavolo con tappeto verde[1]), dove l' uno stà leggendo uno scritto all'altro, comunque manomessa dal ristauro, nella sua scala di tinte cariche e cupe, ci rivela il fare di Fra *Sebastiano del Piombo*. Tale egli si presenta, per citare solo un altro esempio di una pittura di ritratto, in quello dove rappresentò l'ammiraglio Andrea Doria, che fa parte della galleria Doria Pamfili a Roma. In altro ritratto poi[2]) della pinacoteca berlinese si appalesa senza alcun dubbio la mano di *Paris Bordone*. È una mezza figura d'uomo vigoroso in veste e berretta nera. Il colorito caldo delle carni presenta quei certi tocchi rossi alquanto esagerati che sono un distintivo costante del Bordone, pittore di vivace e splendido colorito come lo dimostra a meraviglia la sua tavola grande colla Madonna e varii Santi nella stessa galleria, ma nello stesso tempo volgare e superficiale in confronto di Giorgione in quanto a concetto e ad esecuzione. Quel che maggiormente si avvicina al Giorgione tanto per la strana e fantastica invenzione del soggetto, quanto pel modo finamente pittorico e spiritoso col quale è trattato, si è una certa

---

[1]) n. 152.
[2]) n. 156.

figura di giovane donna adagiata sull' erba in mezzo ad una vasta campagna, nella quale l'occhio spazia in mezzo a svariati motivi [1]). Tuttovia io sarei inclinato ad attribuirla a *Giov. Cariani,* distinto coloritore anche egli, come prova un suo ritratto nella galleria stessa [2]), al pari di alcuni altri nella galleria pubblica di Bergamo. — Di *Palma Vecchio* Berlino non possiede se non alcuni quadretti in parte assai svisati dal ristauro. Una Madonnina col Bambino munita del cartellino coll'iscrizione Jacobus Palma [3]) è posta ragionevolmente nello scomparto dei Veneti del Quattrocento già da noi percorso, poichè è di maniera tanto secca e timida, che nessuno in vero sarebbe indotto a tenerla per opera di quel lussureggiante coloritore. Che se a quel cartellino si può realmente prestar fede, converebbe ammettere che appartenesse ad un epoca della sua giovinezza, nella quale egli è sempre bergamasco, forse discepolo di un Santa Croce, anzichè veneto, doppoiche in un guadro segnato col suo nome e l'anno 1500, ch'è di proprietà del Sig. Reiset, conservatore dei Musei imp. di Francia, egli ha già spiegato il suo fare da pretto scolaro di Gian Bellino. — Parecchie cose fra grandi e piccole sono attribuite a *Tiziano,* ma a quanto appare poco o nulla con fondamento plausibile. Forse lo sarà unicamente il suo ritratto non finito e quello della graziosa sua figlia? Certe tavolette [4]) contenenti degli amorini in lotta fra loro, col loro tocco fugace ed i colori molto caldi e rossi nelle carni, mi richiamano piuttosto Andrea Schiavone. Quanto al ritratto dell' ammiraglio Giov. Mauro, di energica espressione, occorrerebbe fosse conservato in uno stato meno discosto dalla sua originaria freschezza perchè se ne potesse fissare con certezza l'origine. Pertanto non è questo certamente il luogo dove uno potrebbe sperare di formarsi un concetto ben adequato di quel sovrano fra tutti i coloritori del mondo, mentre a poche ore da Berlino, nell' insigne galleria di Dresda si ammira il Cristo della moneta, una Madonna con Santi sfolgoreggiante, la Venere ed alcuni distinti ritratti. Del resto si vada nella così detta scuola del Santo a Padova ad osservare le sue opere di giovanile freschezza, si vada a Venezia, poi alle gallerie del Louvre e di Madrid, per non parlare delle sue molte opere sparse quà e là per Europa. — Un po meglio è rappresentato a Berlino il *Moretto da Brescia,* ma anch'egli è uno di quei pittori che vogliono essere studiati in patria. Infatti si è nelle chiese e nelle gallerie di Brescia che noi troviamo le sue principali e più belle opere, alle quali

---

[1]) n. 185.
[2]) n. 188.
[3]) n. 31.
[4]) n. 159 e 160.

però va aggiunta la sua avvenente Santa Giustina della galleria di Belvedere. Delle cinque opere attribuitegli a Berlino, io non ne riconosco che due come sue, e sono una debolissima tela di grandi proporzioni coll' adorazione dei pastori[1]) e quella assai più pregevole, dove vedesi la Vergin col Bambino nelle nuvole, mentre due frati devoti stanno di sotto in atto di devozione e sono dipinti con grande verità e con quel magistero di tinte che gli è proprio nelle sue opere migliori[2]), le quali, per vero dire, si sogliono riscontrare in epoca più precoce di quella della data di questo quadro ch'è segnato col nome e coll'anno 1541.

Anche nei giudizi riguardanti i pittori lombardi è necessario fare molte riserve. Male applicato p. es. è il nome di *Andrea Solari*, al quale non si può in alcun modo ascrivere quel Cristo che porta la croce[3]), ch'è a dir molto una replica, ma forse meno bella del quadro dello stesso soggetto trattato da *Giov. Pedrini* che si vede nella galleria dell' Accademia di Vienna. Se la pinacoteca possiede un quadro che si possa ritenere opera del Solari, a mio modo di vedere quello che vi può meglio aspirare, si è una tavoletta dov' è espressa la Vergine che legge insieme con S. Giuseppe in un libro, mentre essa tiene il Bambin dormiente sul di Lei grembo[4]). Il concetto delicato e la bella armonia dei colori mi richiamano assai il fare di quel diligente artista. Il catalogo, non so con quale fondamento, lo dà a *Bernardino Fasolo.*

Un nome la cui attività artistica è accolta assolutamente nelle tenebre dell'ignoto è quello dell'amico di Leonardo da Vinci, *Francesco Melzi*, ch'è citato nella galleria di Berlino come autore di un dipinto sul legno di notevoli proporzioni e pregevole per certi tratti di grazia che fanno pensare a Leonardo e a Luini insieme. Vi è dipinta Pomona in mezzo ad una verdeggiante e florida campagna seduta sotto un olmo sul quale s'arrampica una vite. Tiene un canestro riempito di frutta e stà ascoltando, secondo dice il catalogo, le parole del dio Vertunno, il quale, rappresentato sotto le sembianze di donna attempata, la stà persuadendo delle piacevolezze d'amore. Anche qui se non m' inganno, quel fare pulito ed elegante, quel colorito succoso e fresco, e dotato di uno smalto delicatissimo sono qualità che accennano ad un'opera di Andrea Solari.

Quanto al dolce e piacevole Rafaello della Lombardia, *Bernardino Luini*, vi troviamo due quadri piccoli sì ma degni di lui, cioè una soave

---

[1]) n. 187.
[2]) n. 197.
[3]) n. 211.
[4]) n. 209.

Madonnina col Bambino dalle morbide e fresche carni pur troppo guasta assai dal ristauro[1]) ed una piccola „natività" con certi angeli graziosi e colla Vergine e S. Giuseppe in adorazione, composti in modo simile a quello di una sua pregiata pittura che dalla galleria Lochis di Bergamo è passata a formare parte della raccolta pubblica di quella città. Benchè l'esemplare di Bergamo presenti maggiore chiarezza e pastosità di colorito, pure anche quello di Berlino ha tale finezza d'espressione da dover essere attribuito a mio credere al Luini stesso anzichè ad un copista. Il contrario direi invece riguardo ad altro quadretto contenente una testa di Vergine colle mani giunte[2]) che mi fa l'effetto di una cosa posteriore, nella quale è soltanto imitata o copiata una figura originale del Luini.

Venendo ora al *Correggio,* basterebbe rammentare la sua Leda nel bagno colle sue liete compagne, per dire ch'egli è favorevolmente rappresentato in quella raccolta. È noto bensì che la testa della Leda in causa di grave danno dovette essere tutta rifatta modernamente, ma tutto il rimanente ci dà sempre molto di originale da osservare in quel suo colorito maravigliosamente lucente, in quella spontanea voluttà che traspare non solo dall'aspetto delle ninfe, ma fin anco dall'aria e dalla campagna che le circonda. Non così si può dire della Jo abbracciata da Giove, ch'è a reputarsi assolutamente una copia dell' originale esistente nella galleria di Belvedere a Vienna, dove fa riscontro ad un sorridente e vivace Ganimede trasportato dall'aquila. Molto meno poi si può ammettere il suo nome applicato ad una testa di Cristo incoronato di spini, di quelle dette comunemente „imagine della Veronica". L'espressione del concetto ed il modo in cui è dipinto me l'hanno sempre presentato come un lavoro sensibilmente posteriore al tempo del Correggio. Nella quale opinione mi confermai nell'ultima mia visita alla pinacoteca, dopo avervi meglio osservato una grande tela da altare di *Giov. Batt. Crespi* detto *il Cerano*, che visse nella seconda metà del Cinquecento e nei primi decennii del Seicento[3]) lavorata con bravura e con una certa tendenza spiegata a produrre un effetto spettacoloso di chiaroscuro, che in un modo o nell'altro è proprio a tutti gli autori di quel tempo. Rimasi colpito dell' affinità grande che offre sotto questo aspetto quel quadro grande col preteso Correggio, il quale è trattato realmente non nella maniera luminosa e fluida dell' Allegri, ma con quella scala di tinte grigiastre e nere che caratterizzano il fare del Cerano.

---

[1]) n. 217.
[2]) n. 224.
[3]) n. 352.

Riguardo a *Gaudenzio Ferrari* ho già detto la mia opinione intorno ad una pregevole Vergine annunciata dall'angelo, ch'io credo veramente sua, mentre invece non ho esitato a dichiarare d'altro autore certo quadro dell'adorazione dei pastori. Mi rimangono quindi da aggiungere due parole circa un ritratto di giovine guerriero in armatura con berretto rosso e manto verde[1]). Dirò soltanto che non vi sò riscontrare in alcun modo il fare di Gaudenzio dalle tinte morbide e sfumate. A mio parere è opera, ma non delle più felici, del veronese *Francesco Carotto*, pittore del quale abbiamo già toccato in proposito di una sua Madonnina. Quel colorito secco e marcato, il modo di sentire la mano, che si spesso è quasi un monogramma degli autori, ve li riscontro analoghi a certi altri quadri che si vedono nella sua patria.

V.

Finalmente eccomi di fronte ad una questione alquanto ardua e nella quale non ardirei dire di essermi formato sempre dei criterii chiari; intendo dire della questione delle opere di *Rafaello* esistenti nella galleria di Berlino; alcune autentiche bensì, altre per lo meno dubbie. Che la fama dell' Urbinate sparsa per ogni luogo e in tutti i tempi abbia suscitato dovunque grande desiderio di possedere opere di sua mano, è cosa troppo naturale e che si spiega di per se stessa. Infinite gallerie infatti e pubbliche e private si vantano di possedere dipinti di lui, la maggior parte a torto e pure molte a buon diritto, essendo cosa fuori di quistione che la sua breve vita di 37 anni fu da lui dedicata ad un attività artistica dotata di vena sì abbondante e viva, che superando il potere della natura umana lo condusse precocemente alla tomba. Sorprendente in vero è lo spettacolo che ci offre quella breve vita in relazione allo sviluppo delle sue facoltà artistiche. Dalla sua preziosa tavola dell' Incoronazione della Madonna, tutta grazia e semplicità giovanile, che si ammira sempre nella raccolta vaticana, al concetto ardito e complesso della Trasfigurazione noi osserviamo in uno spazio di tempo minore di vent' anni un progresso tale quale non ce l'offre alcun altro artista. Per non uscire dal mio proposito non istarò a discutere se Rafaello nelle ultime

---

[1]) n. 228.

sue produzioni abbia raggiunto il colmo della perfezione o se sia sceso di un gradino verso la decadenza, ma piuttosto mi fermerò a notare, come egli al pari di tutti i grandi artisti offra argomento di particolare e viva importanza allo studioso nell'osservazione delle sue opere giovanili. Si è in quella primavera della vita infatti che noi vediamo il vero artista operare con tutta la freschezza e la virginale spontaneità delle sue forze, semplice nel concetto e nei mezzi adoperati per esprimerlo e sempre lontano dal pericolo di sottostare alle funeste conseguenze di una data maniera di convenzione, che può facilmente impadronirsi della sua attività nel borso di un lungo esercizio. Sotto questo rapporto la galleria di Berlino, ecnchè non contenga opere dell' importanza di quelle di Roma, di Firenze e delle raccolte d'Inghilterra, offre pure la sua parte degna di studio e di compiacimento.

Opera certamente di assai fresca età si è quella Madonnina che tiene il Bambino seduto, mentre dessa ha un libro in mano ed egli un cardellino [1]). L'espressione candida ed ingenua, il modo dell'esecuzione fatta con un impasto denso e succoso avvicinano evidentemente questa pittura a quella della sullodata Incoronazione del Vaticano.

Un altro punto di confronto si potrebbe trovare in un disegno originale di Rafaello ch'è uno dei gioielli della raccolta dell' arciduca Alberto a Vienna e rappresenta la Vergine mentre offre una melagrana al div. Putto. È uno schizzo che a norma dell' analogia dei tipi e dell'-intimo carattere vuol essere giudicato appartenente alla stessa epoca.

In un altra tavoletta, dove alle figure dei soliti protagonisti si associano quelle dei S[i] Francesco e Gerolamo [2]) io non potrei dire di riconoscere colla stessa persuasione la mano dell' Urbinate. Trovo in quelle teste una certa monotonia di spirito che mi fa pensare più alle cose del Perugino e dello Spagna che a Rafaello. Se è di lui, non è certo delle cose ch'eseguì colla maggiore spontaneità di vita, ed apparterrebbe alla sua epoca peruginesca.

Quanto ai tre piccoli tondi colle mezze figure del Redentore e di due vescovi [3]), originariamente forse posti in una predella d'altare sono cose di poca importanza e certamente eseguite nella scuola. Ma se rivolgiamo lo sguardo alla parete opposta, eccoci attratti da un prezioso tondo dov' è dipinta la Vergine col div. Bambino, il S. Giovannino ed un

---

[1]) n. 141.
[2]) n. 145.
[3]) n. 144.

terzo putto.[1]) L'epoca approssimativa del 1505 parmi opportunamente indicata dal catalogo. In questo quadro già appartenente al duca di Terranuova noi scorgiamo distintamente la maniera propria di Rafaello nel dipingere, v. a. d. vi riconosciamo la sua tavolozza dai colori densi e nutriti coi quali egli sa dare una certa pastosità ed un rilievo tutto suo ai suoi putti pingui e pieni di vita giovanile ed alla sua Vergine, la Vergine per eccellenza, tutta grazia e soavità come la vediamo in modo assai simile da lui espressa nel quadro di Firenze, chiamato la Madonna del cardellino ed anche più in quello della galleria di Belvedere, la Madonna del Giardino. Di alcuni anni posteriore certamente, e lo dimostrerebbe davvero non foss'altro il concetto decisamente più mondano nella sua non comune eleganza, è la Madonna nota sotto il nome di Rafaello di casa Colonna. Se non che vi è forse ragione da credere che qui noi non abbiamo che un concetto di Rafaello, mentre che la parte tecnica dell' esecuzione, quel modo di dipingere fluido e poco rilevato gli è estraneo assolutamente. Altre opere vere dell' Urbinate io non ne veggo nella galleria di Berlino, benchè il catalogo ne nomini tre altre poste in una sala appartata.

Una piccola tempera con una mezza figura del Redentore che sorge dal sepolcro[2]) per vero dire è cosa troppo sciupata e ridotta a mal partito, perchè se ne possa parlare con fondamento. Quanto al presepio di casa Ancaiani, ora posseduto dal museo di Berlino e nel quale vedesi ben impressa quella grazia piena di dolcezza che distingue la scuola umbra, è cosa pur troppo danneggiata da notevoli guasti; dél resto la critica sana ha ormai deciso ch'essa è opera di *Giovanni* detto *lo Spagna*. Il Sig. Cavalcaselle nella sua nota storia della pittura in Italia[3]) rivendica allo stesso una tavola rappresentante egualmente il presepio, ch'è nella galleria del Vaticano, dove viene attribuito a Rafaello, Perugino e Pinturicchio contemporaneamente. Mentre in essa è rappresentata la natività e l'adorazione dei pastori, nel quadro di Berlino è introdotto il gruppo dei re Magi col loro seguito in luogo di quello dei pastori. Nelle altre parti è quasi una ripetizione del quadro di Roma, ma presenta un colorito più caldo e più vivace benchè sia dipinto a tempera, mentre l'altro è ad olio. Lo Spagna è una di quelle apparizioni nella storia dell' arte, delle quali da poco tempo si è tenuto un conto più esatto.

---

[1]) n. 247a.
[2]) n. 135.
[3]) vol. III. p. 304.

Le sue qualità artistiche lo pongono in certo modo fra Perugino e Rafaello, mantenendo in lui un carattere sempre prettamente umbro, dal quale egli, assai più limitato d'ingegno che Rafaello, non si svincolò mai, rimanendo quasi stazionario nella maniera adottata, ad onta che il fine della sua vita abbia superato di parecchi anni quello dell' Urbinate. È merito del sullodato Sig. Cavalcaselle di avere raccolto le più complete notizie riguardanti l'attività artistica dello Spagna e di avercene dato un ragguaglio particolareggiato in apposito capitolo, e noi senza dilungarci oltre vi rimandiamo tutti quelli che desiderano formarsi un concetto preciso di quel pittore. —

Da ultimo vediamo un' altra Madonnina col Bambino che benedice il Fanciullo suo precursore[4]), dal catalogo parimenti attribuito a Rafaello. Questa a mio avviso è cosa molto troppo insignificante, vuota d'ispirazione e debolmente dipinta, per potere aspirare a sì distinta origine. Vi cercherei invano la maniera di eseguire di Rafaello, ma tutto al più quella già alquanto convenzionale del Perugino. —

Prima di partirmi di quì poi vorrei pure permettermi un' osservazione circa un bellissimo tondo di questa scuola[1]) acquistato per la galleria dal barone di Rumohr. La composizione, se la memoria non mi fa difetto, non avrebbe a differire guari da quella di un pregevole Perugino del palazzo Mozzi a Firenze, ed è delle più graziose. Vi si vede la Vergine nel mezzo davanti un parapetto in atto di adorare il div. Bambino che le viene presentato da un angelo inginocchiato a destra. A sinistra un altro angelo egualmente inginocchiato che sostiene il S. Giovannino, il quale standosene a mani giunte alza lo sguardo verso la Madonna. Per quanto rispetto si debba all' ingegno arguto di quell' illustre scrittore, tanto benemerito del risveglio degli studii serii sull' arte, pure non saprei punto accostarmi a quella sua opinione. Non esito anzi a dichiarare che in quel quadro si scorge manifesta la mano di *Bernardino Pinturicchio.* A prova del mio assunto io non saprei ricorrere ad un confronto più proficuo di quello che ci offre un' altra tavoletta del Pinturicchio finora situata dirimpetto al tondo suddetto e rappresentante una Madonna col Bambino[2]), nella quale si ravvisa un gusto ed un particolare modo secco e marcato di stendere i colori a tempera, quale lo mostra precisamente il tondo in quistione.

---

[1]) n. 147.
[2]) n. 138.
[4]) n. 143.

Giunto a tal punto, mi arresto; non perchè io presuma di avere esaurito tutte le quistioni che in ordine al giudizio critico si possono presentare dinnanzi alle opere di pittura raccolte nella pinacoteca berlinese; ma semplicemente per essere giunto al termine delle osservazioni principali suggeritemi dagli studii da me fatti in quella galleria coll' appoggio di quel tanto d'esperienza che potei acquistare colle indagini fatte durante i miei viaggi in altri paesi e specialmente nella nostra Italia, l'antica patria, la terra prediletta delle Muse.

Milano.

Dr. Gustavo Frizzoni.

Anmerkung des Herausgebers.

Die Jahreszahl auf dem Bildniss des *Antonello da Messina* (Nr. 18) ist so geschrieben:

14 † 5

das Kreuz gerade auf dem Bruch des Papierzettels, die letzte Zahl ausgelöscht, die vorletzte undeutlich. Mag die Verletzung absichtlich geschehen sein oder nicht, keinesfalls ist 1445 zu lesen und bei den zwingenden Gründen, welche J. A. Cr. (owe), Grenzboten 1869 Nr. 28, gegen diese frühe Jahreszahl angeführt hat, steht nichts in der Signatur des Bildes dem entgegen, dieses kleine Meisterwerk in dieselbe Periode mit dem Condottiere des Louvre zu setzen.

Die Basler Archive

über

Hans Holbein, den Jüngern, seine Familie

und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen.

Von **Eduard His,**

Vorbemerkung.

Nachdem ich vor mehrern Jahren im Interesse der Woltmann'schen Arbeit über Holbein und seine Zeit das Basler Rathsarchiv durchforscht, und darin eine Reihe von Aufzeichnungen gefunden hatte, welche über Holbeins Lebensverhältnisse Aufschluss geben, glaubte ich Alles erschöpft zu haben, was die hiesigen Archive in dieser Sache zu bieten vermögen. Diess war nicht der Fall. Zu Anfang dieses Jahres wurde ich durch Herrn Gerichtssubstitut Dr. Paul Speiser von dem Vorhandensein eines Gerichtsarchivs im Justizgebäude in Kenntniss gesetzt, und Dank seiner Zuvorkommenheit erhielt ich sofort Gelegenheit, mich in demselben mit Musse umzusehen. In den Gerichtsakten des XVI. Jahrhunderts fand sich in der That Manches, was auf Holbein, und namentlich auf seine Familienverhältnisse, in mehr oder weniger directer Weise Bezug hat, und daher theils zur Ergänzung, theils zur Berichtigung der bisherigen Kenntniss über den Meister beiträgt. —

Aus allem bisher in den Basler Archiven aufgefundenen Material lässt sich nun, wenn auch nicht eine vollständige Uebersicht,

so doch ein richtiger Einblick in Holbeins Beziehungen zu seiner Adoptivheimath gewinnen, und ich trage daher keinen Anstand, bin auch von competenter Seite dazu ermuntert, nicht nur die neuen Resultate meiner Forschungen, sondern die ganze Ausbeute der Basler Archive im Zusammenhang, und mit den nöthigen Erläuteungen versehen, der Oeffentlichkeit zu übergeben, wiewohl Manches davon schon früher im Druck erschienen ist.

Neben den unsern Künstler unmittelbar betreffenden Aufzeichnungen, fand sich auch Mehreres, was Personen berührt, die zu einzelnen seiner Werke in irgend einem Verhältniss stehen; ich füge daher den Nachrichten über Holbein und seine Familie einige Mittheilungen als Anhang bei, welche in kunsthistorischer Hinsicht Beachtung verdienen.

Basel, im **Mai** 1870.

I. Hans Holbein der Jüngere und seine Familie.

Ueber den Zeitpunkt der Uebersiedlung Hans Holbeins des Jüngern aus seiner Vaterstadt Augsburg nach Basel giebt uns kein urkundliches Zeugniss Gewissheit, doch geht aus mehreren Thatsachen hervor, dass er sich gegen Ende des Jahres 1515 bereits in letzterer Stadt befand. Bekanntlich illustrirte er in der kurzen Zeit von 10 Tagen ein dem Oswald Myconius gehörendes Exemplar des in diesem Jahre erschienenen Encomium Moriae von Erasmus mit 82 Federzeichnungen, an welchen der berühmte Autor selbst sich nicht wenig ergötzt haben soll. Neben der 24. Zeichnung, welche eine Jagd darstellt, steht von der Hand des Myconius die Erzählung eines Vorfalls aus seinem häuslichen Leben niedergeschrieben, mit den Worten beginnend: Statim ut haec picta sunt etc.; am Schluss der Erzählung befindet sich das Datum: Anno 1515 in festo divi Thomae anno aetatis meae fere 27. Holbein hatte also eben diese 24. Zeichnung vollendet, als der Vorfall sich zutrug und dies war am 29. December 1515. Eine andere gleichzeitige Spur seiner Thätigkeit in Basel besteht in der Einfassung zu einem Büchertitel, welche zu einer Anzahl von Druckwerken aus Johann Frobens berühmter Offizin diente, einem Holzschnitt, der sich schon durch den Styl der Zeichnung, sicherer aber noch durch die darauf angebrachte Namensabkürzung, HANS HOLB. als Holbeinische, wiewohl durch den Formschneider arg misshandelte, Erfindung documentirt. Ihre erste Verwendung findet sich bei einem, vom 31 December 1515 (pridie Calendas Januarias anno MDXVI) datirten, kaum sechs Seiten starken Druckschriftchen: Breve sanctissimi domini nostri Leonis X. summi pontificis, ad Desyderium Erasmum Roterodamum etc[1]). Da es kaum denkbar ist, dass Holbein anderswo als am Druckorte selbst diese Titelverzierung zeichnete, und sich dieselbe zur Zeit des Jahreswechsels bereits als fertiger Holzschnitt vorfindet, so findet sich die Anwesenheit des Künstlers in Basel zu Ende des Jahres 1515 auch hierdurch bestätigt.

1) Die Angabe Passavant's (Peint. gr. III, 407 No. 103), dass sie schon in der ersten Ausgabe von „Absolutissimus de octo orationis partium constructione libellus etc.“ vorkomme, dessen Herausgabe in den Sommer 1515 fällt (III calendas Augusti), beruht, zufolge gefälliger Mittheilung des H. T. O. Weigel in Leipzig, auf einem Irrthum; diese hat ein Titelblatt von Urs Graf.

Ob Hans Holbein in Begleitung seines ältern Bruders Ambrosius nach Basel kam, oder ob dieser ihm voranging, ist noch unermittelt. Die früheste Erwähnung des letztern findet sich im Kundschaftsbuch, unter Datum vom 26. September 1516 (4ta post Mathej) und besteht in einer Zeugenaussage, die angeführt zu werden verdient, da sie die Stellung kennzeichnet, welche er, und wohl auch sein Bruder Hans, im Anfang ihrer Ansiedlung in Basel einnahmen:

Ambrosy Holbein von augspurg, ein maler, sagt by harumb gesworenem eyd, dz ongeverlich vmb sant Jacobstag nechstverschinen,[2]) er der Züg, bastian Lepzelter[3]) vnd ander mit einandern zu meister Hanns Herbsten[4]) hus haben zeren wollen und ein knaben nach win geschickt, do derselb knab widerumb kommen, hab er gesagt, es ist Andres Huber[5]) by mir gesin, hat mir gesagt, warumb zert bastian lepzelter nit mit mir, was will er by den onmechtigen swaben tun, sy werden Im noch den lon geben, sprach der züg zu sinen gesellen also verachtet vns Andres, ob aber Andres sollichs mit dem knaben geredet, darvon hab der züg kein wüssen.

Indess erfolgte seine, für die selbstständige Ausübung des Malerberufs unerlässliche Aufnahme in die Zunft zum Himmel, eine Genossenschaft, welche ausser den Malern auch die Glaser, Scherer und Sattler vereinigte, erst im folgenden Jahr:

Item es hat entpfangen die Zunfft vff sant Mattistag[6]) Ambroß Holbein maler von Augspurg In dem xvij jor (Rothes Buch).

Zwei Jahre später findet sich in dem nämlichen Buche die Aufnahme des Hans eingetragen:

Item es hat die Zunfft entffangen Hans Holbein der moller vff suntag vor sant michelß Dag im xv^{c}xix jor[7]) vnd hat geschworen Der Zunfft ordnung zu halten wie ein ander Zunfftbruder der moller.[8])

---

2) 25. Juli.

3) Ein Sohn des Bildhauers Martin Lepzelter, und gleichfalls diese Kunst ausübend.

4) Der Maler Hans Herbst oder Herbster, von Strassburg gebürtig Vater des nachmals berühmten Buchdruckers Joh. Oporinus.

5) Ein Schneider.

6) 24. Februar.

7) 25. September.

8) In meiner frühern Arbeit, „Die neuesten Forschungen etc.“ (Basel 1865) gab ich unrichtiger Weise das Jahr 1520 an, und veranlasste dadurch auch Woltmann zu dem nämlichen Irrthum; die undeutlich geschriebene Jahrzahl wurde schon im XVI. Jahrh. für 1520 gelesen und in arab. Ziffern über die unsern Maler betreffende Zunftannahme geschrieben; auch Ochs (V p. 394) giebt 1520 an; Hegner las dagegen ganz richtig xv^{c}xix.

Wenn er nichts desto weniger lange vor diesem Zeitpunkte in Basel seine Kunst ausübte, wie wir diess ja aus mehreren vom Jahr 1516 datirten Schöpfungen seines Pinsels wissen, nämlich dem schönen Doppelporträt des Meyer'schen Ehepaars und dem Bildniss des Basler Malers Hans Herbster, ersteres im Museum zu Basel, letzteres im Besitz des Herrn Thomas Baring in London, so sind wir wohl berechtigt anzunehmen, dass er zuerst bei einem andern Meister als Geselle eintrat, wie es die damalige Uebung mit sich brachte, und es uns auch, wenn wir seine Jugend bedenken, gar nicht verwundern darf. Gerade das erwähnte Bildniss des Malers Herbster verleitet uns zu der Vermuthung, dass dieser eine Zeitlang Holbeins Meister gewesen sein könnte. Hans Herbster wa damals der vorzüglichste Maler der Stadt und eine angesehene Person. Auch das bei Anlass von Ambrosius erstem Vorkommen in Basel erwähnte Gerichtsprotocoll bringt ihn mit den Brüdern Holbein in Verbindung.

Man war bisher der Meinung, Ambrosius Holbein sei nicht Bürger von Basel geworden, da sich seine Aufnahme ins Bürgerrecht nicht in dem Oeffnungsbuch protocollirt findet. Indess fand ich in einem bisher wenig beachteten Buch des Rathsarchivs, „Burgkrecht" überschrieben, die Aufnahme des Ambrosius in aller Ordnung aufgezeichnet:

Item do hat burckrecht kufft Ambrosy Holbein der moler vff sundag nach corporis Xpi Im xviij jor [9]) vmb iiij glden vnd hat bar gen j glden vnd sol al fronfasten gen j ort bitz zu bezallung dofür ist bürg vnd schuldner meister Jerg schweiger der goltschmit.

Georg Schweiger war seiner Herkunft nach ein Augsburger, seit 10 Jahren in Basel eingebürgert und zu dieser Zeit bereits in angesehener Stellung. Die öffentliche Kunstsammlung bewahrt von ihm mehrere getuschte Handzeichnungen, welche ziemliche Verwandtschaft mit der Manier von Holbein dem Vater zeigen. Diesen Augsburger Goldschmied sehen wir also sich seiner jungen Landsleute annehmen, und ihnen bei ihrer Ansiedlung in Basel behülflich sein. Ob er auch der Bürge des jüngern Bruders gewesen, ist leider nicht zu ermitteln, da die Aufzeichnungen in diesem Buch nur bis zum 19. Mai 1520 reichen, und also 6 Wochen vor der Aufnahme Hans Holbeins aufhören.

Die wenigen Erzeugnisse von Ambrosius' künstlerischer Thätigkeit, welche eine Jahrzahl tragen, beschränken sich auf die Jahre 1517 und 1518. Viel ist überhaupt nicht von ihm vorhanden und so muss man vermuthen, dass er entweder das Jahr 1518 nicht überlebte, oder um diese Zeit von Basel wieder wegzog, um sich anderswo niederzulassen.

---

9) 6. Juni 1518.

Vielleicht fasste Hans erst nach dem Tode seines Bruders den Entschluss, sich in Basel dauernd anzusiedeln. Nachdem er in den Jahren 1517 und 1518 in andern Städten der Schweiz, namentlich in Luzern,*) seine Kunst ausgeübt, vielleicht auch, wie man aus einzelnen seiner Werke zu muthmassen geneigt ist, Oberitalien auf seiner Wanderschaft besucht hatte, gründete er, wie uns die bereits erwähnte Zunftaufnahme vom 25. September 1519 belehrt, eine eigene Werkstätte, aus welcher schon im darauf folgenden Monat eines seiner herrlichsten Bildnisse, dasjenige des Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach hervorging. [10])

Im folgenden Jahr wird er zum Stubenmeister seiner Zunft gewählt, ein Amt, welches, gleich demjenigen des Seckelmeisters, einem jährlichen Wechsel unterworfen war, dessen Verrichtungen aber nicht mehr genau zu bestimmen sind. Die betreffende Aufzeichnung findet sich in einem Zunftbuche, welches „der Seckelmeister Rechnung" überschrieben ist:

Item vff mentag vor petry vnd pauly jm 20 jar [11]) hand vnser meister rechnung enpfangen von meister Claus stol dem alten Seckler vnd hand gemacht zu einem nüwen Seckler Anthony den glaser [12]) vnd hand vnser Meister dem nüwen seckler überantwurt in barem gelt lviij lb. ij ß. iij ₰ vnd in schuld xiiij lb. xij ß. vnd warend stubenmeister peter Ziegler der comentmacher vnd Hans majer der sattler nd wurden nüw stubenmeister Hans Holbein der maler und Heinrich dorer der omentmacher vff datum wie oben statt.

Wenige Tage darauf, nämlich am 3. Juli, erfolgte Holbeins Aufnahme ins Bürgerrecht, wie das Oeffnungsbuch fol. 182 anzeigt:

Item Zinstag vor Ulricj anno xx Ist Hans Holbeinen von Augspurg dem maler das burgrecht glichenn. Et juravit pro ut moris est.

Aus der nämlichen Zeit enthält das Urtheilbuch eine unsern Maler

---

*) Der Zeitpunkt von Holbeins Aufenthalt in Luzern ist in neuerer Zeit urkundlich festgestellt worden, durch folgende Auffindung des Herrn Th. von Liebenau in einem der dortigen Gerichtsbücher:

Donstag nach Conceptionis Marie (10. December 1517). Item Caspar goldschmid vnnd der Holbein soll jeder v lb. buß als sy vber ein andern zuckt hand.

Das damals übliche Tragen von Dolchen gab sehr leicht zu derartigen Auftritten Anlass, wesshalb die Regierungen das „Zucken" mit ziemlich schwerer Geldstrafe zu ahnden pflegten. Das nämliche Gerichtsbuch zeigt übrigens an andern Stellen, dass Holbeins Gegner ein schimmer Raufbold war, und daher wohl den Maler gereizt haben mochte.

10) Dasselbe ist datirt: Pridie M. D. XIX. Eid. Octobr. (also 5 Oct.)

11) 25. Juni 1520.

12) Anton Glaser, ein vorzüglicher Glasmaler, von welchem die 15 gemalten Scheiben des Grossrathssaales verfertigt sind. (Siehe in Lübke, Kunsthistorische Studien Stuttgart 1869: Die alten Glasgemälde der Schweiz. S. 430.)

betreffende Aufzeichnung, welche, obwohl sie einer nähern Erklärung entbehrt, dennoch um der Vollständigkeit willen, erwähnt werden soll:

Mittwochs an peter kettenfeier 1520.[13]) Zwüſchen Elßbetha michel ſchumans des molers efrow mit demſelben Irm Emann eins vnnd Hannſen Holbein dem moler anderſteils Iſt erkant worden das Hanns Holbein die frow vmb die viij lb. ſo er Iro noch lut ergangner vrteil ſchuldig iſt vßrichtenn ſollj Hatt min her ſchultheis Inn achtagen vßzerichtenn by iij ß. gebotten.

Michel Schuman war nicht ein längst in Basel ansässiger Maler; kaum wenige Monate vorher (ſuntag vor Georg im xv^{c}xx jor) hatte er sich in die Zunft eingekauft, bei welchem Anlass Bamberg als seine Heimath genannt wird. Der Umstand, dass er hier nicht für sich, sondern nur als Beistand seiner Frau erscheint, lässt vermuthen, dass die fragliche Schuld von 8 lb. aus der Zeit vor ihrer Verehlichung mit Schumanherrührte, und sich vielleicht auf rückständige Hausmiethe oder dergleichen bezog.

In das Jahr 1521 fällt die Bestellung und der Beginn der Wandmalereien im neuerbauten Rathssaal, wovon uns „der Dreyer Herren Gedenkbüchlein" den zwischen den Delegirten für das Bauwesen und dem Maler abgeschlossenen „Verding" überliefert, auf welchem interessanten Actenstück ausserdem die successiven Abzahlungen angemerkt sind: Dasselbe lautet:

Holbein, moler.

Zewiſſen, daz meiſter Hannſen Holbein dem Moler, von minen Heren den Buwheren vnnd lonheren in namen eins Rats, den Sal vff dem Richthuß[14]) zemolen verdingt iſt nach Lutt zweyer Verding zedlen deßhalb gemacht vnnd gibt man Im für ſolich ſin Arbeitt Hundert vnd xx glden daruff iſt Im uff Sambſtag Sant Vits vnd Modeſto tag Im xxj[15]) Jar, durch die drye Heren geben xl guld. j lb. v ß. für den gld. tut l lb.

Anno vts.[16]) Sampſtags vor Jacobi[17]) aber Im gebenn x gulden,

Item xvij lb. v ß. Im gebenn vff das Heylig Crütztag Im Herbſt anno xxj[18]) Hat Her Hans Oberriet Empfangenn.

Item xv lb. Im gebenn vff ſamſtag vor dem palmtag anno xxij.[19])

Item xij gulden Im geben vff mentag trinitate anno xxij.[20])

13) 1. August.

14) so wurde damals das Rathhaus genannt.

15) 15. Juni.

16) Abkürzungszeichen für: ut suprà.

17) 20. Juli.

18) 14. September.

19) 12. April.

20) 16. Juni.

Item xv guldenn Im gebenn vff samstag vor Bartholomej anno xxij.[21])

Item xxj ℔ x ß Im gebenn vff samstag vor Andrees anno xxij[22]) vnnd Im domit die obbestimpte sum gar bezalt vnnd dwyl die hinder wand noch nit gmacht vnnd gemolet ist, vnnd er vermeint an dysem das gelt verdient habenn, sol man dieselbig hinder want bis vff wythterenn bescheit lossenn anston.

Summa jcl ℔.

Am Rande steht: Ist In 4ta angaria anno xxiij geschribenn. — In diesem Angarienheft heisst es:

Item jcl ℔. gebenn Hannsen Holbein dem Moler vonn dem Sal vff der Rattstubenn zemolen.

Holbein musste damals schon bedeutende Proben seiner Superiorität abgelegt haben, da der Rath kein Bedenken trug, ihm, dem jungen, kaum seit einem Jahr eingebürgerten Künstler, eine Arbeit von solcher Bedeutung anzuvertrauen, während doch andere Maler, wie Hans Herbster, Caspar Koch und Hans Dig damals angesehene Stellungen in Basel einnahmen und es ihnen gewiss nicht an einflussreichen Gönnern mangelte. Ja der letztgenannte hatte 1519 bereits einen Theil des Rathhauses zu malen bekommen. Das Ausgabenbuch enthält darüber folgende Notiz:

Item xl ℔. Hans Dygen dem moler das alt Richthuß inwendig ze molen; und das Summenbüchlein erwähnt dieser Arbeit in folgenden Ausdrücken: Item xl ℔. geben Meister Hans Dig vom gemeld vff dem Richthuß. Ein Theil dieser Malerei, ein jüngstes Gericht, ist, freilich durch vierfache Uebermalung entstellt, jetzt noch vorhanden[23]).

Dass Holbein bei dem übernommenen Werke nicht hinter den Erwartungen seiner Besteller zurückblieb, ja dieselben wohl weit übertraf, dafür zeugt die Thatsache, dass der Rath seine Ansicht, dass er an den beiden Wänden, welche 1522 fertig waren[24]), die ganze ausbedungene Summe verdient zu haben vermeine, vollkommen gerechtfertigt fand, und derselben durch Auszahlung des Restes gebührende Rechnung trug. —

Aus den Jahren 1523—25 finden sich keine Aufzeichnungen, welche

21) 23. August.

22) 29. November.

23) Die darunter befindliche Jahreszahl 1510 kann nicht richtig sein, da das Rathhaus damals erst im Bau begriffen war; ohne Zweifel wurde die letzte Ziffer bei einer der Restaurationen unrichtig ergänzt.

24) Die dritte Wand war eine ununterbrochene Fensterreihe, und konnte daher keine fortlaufende Malerei enthalten. (Siehe den Grundriss des Saales in Woltmann, Holbein u. s. Z. I. S. 303.)

unsern Maler betreffen. Dagegen kömmt 1526 im Ausgabenbuch des Raths folgender Posten vor, der sich auf eine in früheren Jahren ausgeführte Arbeit bezieht:

Item ij *tt.* x *ß.* gebenn Holbein dem moler, für etlich schilt am stettlin Waldenburg[25]) vergangner Jaren ze molen. (Sampstag nach Reminiscere 1526.)

Eine sehr geringe Arbeit, deren Uebernahme durch Holbein uns nur erklärlich erscheint, wenn wir die damaligen Verhältnisse ins Auge fassen. Die Kunst war noch nicht, in der Weise wie heutzutage, vom Handwerk getrennt. Wer als Maler die Meisterschaft erlangte und das Zunftrecht erwarb, errichtete eine Werkstätte, (oft wird sie ein Laden genannt) in welcher er je nach Bedürfniss mehr oder weniger Gesellen beschäftigte, und jederlei Arbeit, zu welcher Farbe verwendet wurde, auszuführen übernahm. Es braucht daher nicht als eine ausgemachte Sache angenommen zu werden, dass Holbein seine eigene unvergleichliche Meisterhand zu der erwähnten Gesellenarbeit herabwürdigte, wiewohl die Möglichkeit immerhin zugegeben werden muss.

Aus dem Jahr 1526 ist uns das einzige urkundliche Zeugniss erhalten, welches über Holbeins Beziehungen zu seinem Vater Kunde giebt. Es besteht in einem Schreiben des Raths von Basel an den Convent von Issenheim im Elsass:

Dem Erwürdigen Herrenn N. vicarienn vnnd preceptorn sant Anthonien Ordens zu Ysenenn vnnserm günstigen lieben Herrn.

Erwürdiger günstiger lieber Herr üch syennt vnnser früntlich wyllig dienst zuvoran, vnns hat Hans Holbein moler vnser burger fürtragenn lassen, wy Jr verruckter Jarenn. seynem vatter seligenn, ein altar taffell zu malen vnnd vassenn verdingt der hab nun ettlich werckzüg so Jn hoch vnnd tür ankomen namlich vff dry zentner schwer vnnd zwey stübchin[26]) vol, hinder üch zu Ysenheim verlassenn, welchen Er Hans Holbein zum offter mol by lebenn seins vatters vnnd vß des selbigen befelch, ouch noch seim absterben als ein erb an üch Jm denn zebehendigenn erfordertt, aber nit gedihen mögen vß was grunds Jm vnwyssenn vnnd dermaßen verzogen, bitz das dy bursame, (als Jr Jm anzeigen) solichen werzzüg, Jn ergangner vffrur[27]) verschwendet habenn solten, vnnd Jn so er den abermols als ein Erb seins Vatters an üch begert an dy bursame, mit denen er nichts anders dan liebe vnnd guts zeschaffen, Jnnen ouch nüt behaltnus wyß vertrwt hat, zu vorderen, wysen wollenn, Jm deshalb, tag gen Ensisheim vff samstag noch vlricj[28]) schierist ernent, Dwyl wir dan sein anpringen dem wir glouben

25) Ein Städtchen auf dem obern Hauenstein, 6 Wegstunden von Basel.

26) Kisten.

27) Der Bauern Aufstand im Elsass 1525.

28) 7. Juli.

geben vernemen, In auch als den vnnsern zu fürdern hoch gneigt, haben wir Im solchen tag zu besuchen, oder ettwas anfordrung an dy bursame (mit denen er wy vorgehert nichts zehandeln)[29]) wollenn gestatten, Sonder versehen vnns zu sich gentzlich Ir werden nochmols gelegenheit der sach grüntlich erwegen, vnnd Im angeregten wergzüg, als ein Erben sins vatters seligen, vnverhindert, menglichs zu sinsicheren handen stellen, oder ob der keyns vorhandenn, mit Im deßhalb gütlich noch seinem wyllen abkomen, vnnd üch hier Inne der maßen bewysenn domit er Im dyß vnnser Fürgeschrifft erspriеßlich sin Empfinde, vnnd nit wyter nochlauffens oder kösten anzewenden vrsach haben werd, das wollen wir Im dem es billich vmb Euwer Erwürdy zu verdienen hoch gneigt sin, datum denn iiij ten Julij anno xxvj.

Heinrich Meltinger.[30])

(Missiven Band 1524—1532. fol. 103.)

Das sehr begüterte Antoniterhaus zu Isenheim war reich an Kunstschätzen. Sein Hochaltar galt für einen der schönsten der Christenheit, und was noch an Fragmenten davon im Museum zu Colmar aufbewahrt wird, macht die Entstehung dieser Tradition begreiflich. Dass die Altartafel, welche Holbein der Vater für diesen Convent malte, verloren ist, ist um so mehr zu beklagen, als damit ein urkundlich constatirtes Werk aus seiner letzten Lebensperiode untergegangen ist, welches besser als seine sonstigen beglaubigten, sämmtlich zu Ende des 15. und in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts gemalten Bilder eine Bestimmung derjenigen Werke ermöglicht hätte, welche von den Einen für Jugendwerke des Sohnes aus seiner Augsburger Periode, von den Andern für eigenhändige Arbeiten des Vaters gehalten werden. Die vom Rath von Basel unterstützte Forderung an den Convent von Issenheim, sowie die in die gleiche Zeit fallende Bezahlung der „vergangner Jahren" gemalten Wappenschilde am Städtchen Waldenburg, zeigen uns, wie Holbein vor seiner Abreise nach England noch beflissen war, seine pecuniären Angelegenheiten zu ordnen. Diese Abreise erfolgte, laut einem Brief des Erasmus[31]), welcher dem Maler als Einführungsschreiben bei Peter Aegidius in Antwerpen dienen sollte, im September 1526.

29) Woltmann (Bd. I, 342) nimmt an, dass hier die Negation „nicht" vergessen sei; ich gebe die Möglichkeit zu, da besonders die vorangehende eingeklammerte Stelle dafür zu sprechen scheint; anderseits hat aber das Schreiben doch den Charakter eines dem Maler mitgegebenen Empfehlungsbriefes (Fürgeschrifft) wesshalb der Zweifel darüber bestehen bleibt. Dass das nachfolgende Wort „Sonder" auch im Sinne von „aber" verstanden werden könne, giebt auch Woltmann zu.

30) Bürgermeister.

31) Vom 29. August datirt.

Bisher war man der Meinung, dass Holbein damals drei Jahre ununterbrochen in England verweilt habe. Dieser Annahme wiederspricht indess ein neu aufgefundenes Document, welches in mehr als einer Beziehung wichtig ist. Wir ersehen nämlich aus dem Fertigungsbuch, dass Holbein im Sommer 1528 ein Haus in Basel kaufte:

Sampstags den xxix Augusti (1528).

Da geben zekouffen der Ersam Eucharius rieher der gwanndtman, Burger zu Basel, vnnd Katherina sin efrow mit Im als Irm eman vnnd vogt, dem sy ouch der vogtye bekannthlich vnnd anred was, für sich vnnd Ir beyder erbenn, gemeinlich vnnd onverscheidenlich dem Erbern Meister Hansen holbein dem maler Burger zu Basel, der Im selbs Elspetha siner efrowenn, vnnd Ir beyder erbenn, recht vnnd redlich koufft hat, das huß und hoffstatt mit aller gerechtigkeit vnnd zugehörd, als das Inn der Statt Basel Inn der vorstatt, ze crütz, [32]) an der Sidtenn des ryns, zwüschen meister hansen Frobenny des trukerbern seligen, vnnd Ulin von rinach des Vischers Hüser gelegen, Ist zinsfrig, lidig eigenn niemands hafft noch verbunden, als die verkoüffere gesprochenn vnd by guten trüwen an eydsstatt behalten haben, vnnd Ist der kouff geschehen vmb iij^{c} gulden Inn Müntz für Jeden gulden j ℔. v ß. guter stebler Basler werung, Insonders gerechnet, mit quittiren globen vnd versprechen vt in forma.

Dass Holbein selbst bei diesem Kauf zugegen war, dafür bürgt uns die damalige unumgängliche Förmlichkeit des Gerichtswesens. Würde er aus der Ferne Auftrag zu diesem Kauf gegeben haben, so hätte er sich müssen durch einen Bevollmächtigten, einen „Gewalthaber“ vor Gericht vertreten lassen, und dieser würde im Kaufbrief als Käufer für Holbein genannt sein. Aus einer Anzahl von Beispielen solcher Käufe, wo einer im Namen eines Andern kauft, führe ich das der Zeit nach am nächsten liegende an:

Da geben zekouffenn, Lorenz Schmid der gerwer vnnd Margretha sin efrow, mit Im als Irm eman vnd vogt, dem sy ouch der vogtye anred vnnd bekanntlich was, für sich beyde vnnd Ire erben gemeinlich vnnd vnverscheidenlich, Heinrichen Grow, dem rebman Burger zu Basel, der zugegen stund, vnnd als ein gwalthaber, des hochgelerten Hern Johansen Oecolompadien [33]) Lerern der gölichen geschrifft, Ordinarien der hohen schul, vnd pfarrhern zu Sannt Martin zu Basel, demselbigen Hern Johansen Oecolompadio, Wypranden roßenplat siner efrowen vnnd Ir beyder erben recht vnd redlich koufft hat, anderthalb Juchart rebackers ꝛc. (16. Nov. 1528.)

---

32) Früherer Name der St. Johann Vorstadt.

33) Der bekannte Reformator Basels, gestorben 1531.

Es kommen auch Fälle vor, wo eine Frau an der Stelle ihres Mannes als Käuferin auftritt. Die alsdann übliche Formel sehen wir aus folgendem Beispiel:

Da geben zu kauffen ꝛc. — — — — — der Ersamen Frow Margretha, des Hochgelehrtenn Hern Bernhart Schilers der Artznei doctor eeliche gemachel, die Ir selbs, Jetzgemeltem Herrn Doctoren Irm gemachel, vnd Ir beyder erbenn, recht vnd redlich kauft hat, das Huß ꝛc.

Wir sehen aus diesen Beispielen, und die ganze Menge der von mir durchgesehenen Fertigungen bezeugt es, dass überall, wo es sich um einen Kauf im Namen eines Andern handelt, die im Gericht anwesende, den Kauf abschliessende Person, sie sei die Frau des Käufers oder ein von ihm bestellter Gewalthaber, an erster Stelle genannt wird. Da es aber im vorliegenden Fall in unzweideutiger Weise heisst: . . . . . Hansen Holbein, der Im selbs, Elspetha siner Efrowenn vnd Ir beyder Erben kaufft hat ꝛc. so ist die Anwesenheit des Malers bei diesem Kauf ausser allem Zweifel.

Was uns diese Thatsache besonders wichtig macht, ist die uns daraus entgegentretende Lösung eines Räthsels, welches bisher über Holbeins Familienbild geschwebt hatte. Dasselbe zeigt bekanntlich am rechten Rande des Papierbogens, auf welchen es gemalt ist, die Zahl 152.: die vierte Ziffer der Jahrzahl ist abgeschnitten. Die Entstehung des Bildes in die Zeit vor seiner ersten Abreise nach England zu setzen, ist nicht zulässig, denn das Alter des Knaben muss auf wenigstens sechs Jahre taxirt werden, und Holbeins Verehlichung kann schwerlich vor 1520 erfolgt sein. Nimmt man hingegen 1529 an, wie ja nach der bisherigen Kenntniss der Verhältnisse nicht anders denkbar war, so setzt uns wieder das Alter des kleinen Mädchens in Verlegenheit, welchem man unmöglich mehr als $1^1/_2$ bis 2 Jahre geben kann. Durch den Beweis, dass Holbein im Sommer 1528 in Basel war, und die Annahme, dass er damals seine Frau und Kinder gemalt habe, werden diese Bedenken beseitigt.

Zwei Briefe des Erasmus an Thomas Morus und an dessen gelehrte Tochter, Margaretha Roper, vom 5. und 6. September 1529 datirt, in welchen er ihnen unter Anderm seine Freude über ein durch Holbein ihm überbrachtes Bild der ganzen Familie des Kanzlers[34]) ausdrückt, galten

---

34) Ohne Zweifel ist darunter die schöne Umrisszeichnung verstanden, welche sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindet (Catalog No. 7). Bonifacius Amerbach, aus dessen Kunstkammer sie stammt, war bekanntlich der Erbe des Erasmus.

bisher als sichere Zeitbestimmung für Holbeins erste Rückkehr aus England, indem man unbedenklich annahm, dass Erasmus sogleich nach Empfang jener Zeichnung seinen Freunden dafür gedankt habe. Diess ist indess durch den Inhalt der Briefe durchaus nicht festgestellt, denn derjenige an Morus, welcher von vielem Andern handelt, erwähnt jener Ueberbringung des Bildes durch den Maler nur nebenbei und ganz am Schluss. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass Holbein jene Zeichnung seinem gelehrten Gönner schon im Sommer 1528, wo dieser noch in Basel weilte, überbrachte, und dass Erasmus, welcher nicht lange vorher, nämlich am 28. Februar an Morus geschrieben hatte, nun erst den nächsten Correspondenz-Anlass abwartete, um den Empfang zu erwähnen. Auch ist ein Zeugniss von Holbeins Thätigkeit in England vom Jahr 1529 ebenso wenig vorhanden, als von den beiden nachfolgenden Jahren, wo seine Anwesenheit in Basel urkundlich bestätigt ist. In das Jahr 1530 fällt nämlich die Vollendung der Wandgemälde im Rathssaal, in welchem, wie wir aus der oben angeführten Bestellungsurkunde wissen, die hintere Wand noch unbemalt geblieben war. Die betreffende Aufzeichnung befindet sich in der Jahrrechnung von Joh. Bapt. 1530 bis Joh. Bapt. 1531:

Item lxxv ℔. gebenn meister Hans Holbein vom saal vff dem Richthuß zemalen.

Den genauern Zeitpunkt dieser Arbeit erfahren wir aus einem Buch, überschrieben, „den tryen Herren“, in welchem die verschiedenen Abschlagszahlungen besonders notirt sind:

Fol. 92. Item vnns sond (sollen) vnsser Herren xij gulden In myntz so wyr hend gen durch bevelch Jochims vff dem Richthuß dem Hans Holbein dem Moller geschach vff mitwuchen noch ulryzi im 1530 Jor [35]) fl. 12

Auf fol. 93 stehen folgende drey Posten untereinander:

Item vnns sond vnsser Herren xx gulden In myntz so wyr hend gen meister Hans Holbeinn dem moller vff donstag noch sant laurenzen dag im 1530 Jor [36]) durch geheis Jochims vff dem richthus fl. 20

Item vnns sond vnsser Herren xxiiij gulden In myntz. so wyr hend gen meister Hans Holbein dem moller by zwüreit [37]) noch frene [38]) Im 1530 Jor durch geheis Jochims vff dem richthus fl. 24

Item mer hand wyr Im gen xvj gulden vff fritag noch sannt martis-dag im 1530 [39]) Jor durch geheis Jochim fl. 16

---

35) 6. Juli.

36) 11. August.

37) Bei zwei Malen, (zwier, zwirent, zwürent.)

38) Verenatag 1. September.

39) 18. November.

Die auf fol. 93 gebuchten drei Zahlungen betragen zusammen fl. 60 oder ℔. 75 und stimmen in der Summe mit jenem Posten in der Jahrrechnung von 1530—1531 überein. Warum sich von der ersten Zahlung von fl. 12. — welche auf fol. 92 besonders steht, keine parallele Erwähnung in den Ausgabenbüchern oder Angarienheften findet, ist mir nicht erklärlich. Dass sich dieselbe, wenn nicht auch auf die Wandgemälde im Rathssaal, doch jedenfalls auf eine im Rathhaus ausgeführte Malerei bezieht, scheint aus dem Umstand hervorzugehen, dass Joachim Schenklin, der Knecht (oder, wie man heutzutage sagen würde, der Hausmeister) auf dem Rathhaus, diese Zahlung wie auch die folgenden vermittelte.

Im Frühjahr 1531 beurkundet sich Holbeins Anwesenheit in Basel noch durch eine Begebenheit anderer Art. Zu dem bereits 1528 erworbenen Hause kauft er nämlich noch ein kleineres daneben. Der betreffende Kaufbrief lautet:

Zynstags den xxviij tag Mertzens (1531).

Da gyt zu kouffen, Clementz Keller, der wechselher, Burger zu Basel, als volmechtiger gwalthaber Uly von Rynachs, des Vischers, Burgers zu Basel, vnd Elspeth siner Eefrowen, lut vnd sag des gwalts, Harumb gnugsam vffgericht, vnd in dis grichtzbuch vergryffen, für sy beyde Eegmecht vnd Ire erben, dem Erbern Meyster Hansen Holbeyn, dem Maler, Burger zu Basel, der Im selbs, Elspeth siner Eefrowen, vnd Ir beyder erben, Recht, vnd Redlich koufft hat, Das Hus, vnd Hoffstatt, mit aller gerechtigkeyt, vnd zugehördt, als das, In der Statt Basel, in der vorstat ze Crütz, an der syden des Rins, zwüschen dem Hus, zum Mörenkopff, vnd dem andern, der köuffer Hus glegen, Ist zynßfryg, Lidig, Eygen, als der gwalthaber, Innamen siner gwaltgebenden, by sinen gutten trüwen gesagt, vnd behalten hat, Vnnd ist diser kouff zugangen vnd beschehen vmb lxx gulden In Müntz, für Jeden fl. j ℔. v ß. gutter stebler Baßler werung, Insonders gerechnet, mit quittiren, globen vnd versprechen, den kouff stet zu halten, werschafft zetragen vt in forma. (Fertigungsbuch.)

Hier sehen wir ein, mit einem Namen bezeichnetes Nachbarhaus angegeben, was uns aber nicht zur Orientirung dienen kann, da die Benennung im Laufe der Zeit abhanden gekommen; vielmehr leitete es anfangs die Nachforschung auf eine falsche Spur, indem in derselben Vorast„dt, gleihfalls auf der Rheinseite, ein Haus Nr. 64 noch gegenwärtig wzum schcarzen Kopf“ genannt wird, unter welcher gleichbedeutenden Bezeichnung ich das im Kaufbrief erwähnte Haus zum Morenkopf vermuthen musste. Nichtsdestoweniger gelang es mir, nachdem ich alle Häuserfertigungen der St. Johann Vorstadt von 1500 bis 1620 excerpirt und das von Dr. Felix Platter im Jahr 1611 aufgenommene Verzeichniss

sämmtlicher Häuser von Basel und ihrer Bewohner zu Hülfe genommen hatte, die Stelle von Holbeins Häusern genau ausfindig zu machen. Im Jahr 1587 kauft ein Oberstzunftmeister Lux Gebhart das Haus Schlierbachshof „sodann weiter das Heußlein vnd Hoffstatt gegen dießem Hoff über gelegen, einseits neben dem Hauß zum Morenköpflin, anderseit neben Peter Sigin so Holbeins Hauß genannt, stoßt hinden auf den Rein."

Dem Schlierbachshof (jetzt Erlacherhof genannt No. 17[40]) gegenüber mussten also Holbeins Häuser liegen, und zugleich, wie im ersten Kaufbrief angegeben, neben Johann Frobens des Druckerherrn sel. Haus. Dieses war nicht das Wohnhaus des berühmten Buchdruckers[41]), sondern diente, wohl schon unter ihm, jedenfalls aber unter seinem Enkel Eusebius Bischoff, oder Episcopius als Büchermagazin. „Eusebii Bischoff's Buchhus" wird es in einem Kaufbrief von 1581 genannt, in einem späteren (1602) „Episcopianisches Buchhus", im Platter'schen Verzeichniss heisst es einfach „Buchhus" welche Benennung es, zufolge gefälliger Mittheilung des jetzigen Besitzers[42]), bis in unser Jahrhundert beibehielt[43]), Auf dieses Buchhaus folgt im Platterschen Verzeichniss, in der Richtung Stadteinwärts die Wohnung der „Federlenen Wittwe". Susanna Federlin war in der That die Wittwe des 1601 verstorbenen Peter Sigin[44]), also des Besitzers des Hauses „so Holbeins Haus genannt". Die Uebereinstimmung dieser verschiedenen Angaben genügt, um über die Lage der beiden Häuser Holbeins keinen Zweifel zu lassen. Das grössere befand sich an der Stelle des 1856 neuerbauten Hauses No. 22[45]), das kleinere

40) d. Z. Herrn W. Burckhardt-Preiswerk gehörend.

41) Joh. Froben gest. 1527, wohnte in dem Haus „zum Sessel" am Todtengässchen, in welchem sich jetzt die obrigkeitliche Töchterschule befindet; er wird daher oft nur „Hans zum Sessel" genannt, sowie seine Offizin „die Truckerye zum Sessel". In diesem Haus oder in einem der von Froben dazu gekauften Nebenhäuser wohnte auch Erasmus, wie wir aus einem Steuerregister des S. Peter Stifts sehen, wo es unter anno 1525 heisst: Circa Sanctum Petrum: Item Johanes frobenius dat Martini 1 *ß.* de domo, in qua habitat Erasmus Rotterodamus. Hieronymus Froben, Johanns Sohn, behielt die Offizin zum Sessel bei, kaufte aber als Wohnhaus zuerst (1527) das Haus, genannt „Arow" jetzt No. 27 auf S. Peters Berg, sodann 1531 die Behausung, welche die Ecke der Bäumleingasse und des Luftgässchens bildet, damals „derer zu Ryn Hoff", jetzt „zum Luft" genannt, woselbst 1536 Erasmus als sein Gast starb.

42) Herr Dietschy-Lichtenhahn, Jnhaber der Firma Hans Balth. Burckhardt, als deren Fabrikgebäude es jetzt dient.

43) Siehe auch No. 49 des ältesten Nummernbüchleins der Stadt Basel vom Jahr 1798, wo es „Buchmagazin" heisst.

44) Siehe Urtheilbuch, unter 20. October 1601.

45) d. Z. Eigenthum des H. Dietr. Preiswerk-Keller.

ist mit dem ehemaligen „Morenköpfli" in das Fabrikgebäude No. 20[46]), zusammengebaut worden. Beide hatten vor 20 Jahren noch ein sehr mittelalterliches Aussehen; das grössere bestand gegen die Strasse aus dem Erdgeschoss und einer Etage, das kleinere nur aus einem Erdgeschosse; gegen den Rhein hatten sie, wie alle Häuser an der Rheinhalde, ein Stockwerk mehr, in welches man eine Treppe hinunter steigen musste. Heutzutage bieten sie als neue Gebäude kein Interesse mehr. —

So gering die Summe von 300 fl., welche Holbein für das grössere Haus bezahlte, heutzutage scheint, so war sie doch bei dem damaligen Werthe des Geldes nicht klein zu nennen, und wir finden bei der Durchsicht der Fertigungsbücher sehr ansehnliche Häuser, welche um jene Zeit zu ähnlichen Preisen die Hand wechselten. Was den zweiten Hauskauf betrifft, so ist man geneigt, die Ursache in einem andern Umstand zu suchen, als in dem Mangel an Raum. Der Fischer Uli von Rinach scheint nämlich nach allem, was die Gerichtsbücher über ihn aussagen, ein schlimmer Nachbar gewesen zu sein, dessen sich Holbein vielleicht gerne dadurch entledigte, dass er ihm sein Häuschen abkaufte.

Wenn wir uns freuen, durch die Häusererwerbungen die grundlose Tradition widerlegt zu sehen, welche Holbein als einen schlechten Haushalter darstellte, so dürfen wir uns doch nicht dem Glauben hingeben, dass er beide Häuser aus seinen in England gemachten Ersparnissen baar bezahlte. Folgendes dem Vergichtbuch entnommene Document belehrt uns, wie es sich damit verhielt:

Ich Hans Schorrendorf, Schulthes[47]) zu basel, an miner Herren statt ꝛc. Thun khunt menklichem, das uf hüt datum vor mir Ingerichtswyß erschinen sind, der ersam meister Hans Holbein der maler, burger zu basel, vnd Elspeth sin efrow, mit Im, als Irm eeman vnd vogt, dem sy ouch der vogthye anred vnd bekantlich was, vnd haben sich bekant, einer vffrechten redlichen schuld, für sich vnd Ire erben, gemeinlich vnd onverscheidenlich schuldig sin, vnd gelten sollen, den ersamen Clementzen Keller, vnd Lienharten Wentzen der Statt basel Wechselherren, als von wegen desselben wechsels vnd des nachgeschribnen huses halp, so sy beide eegmacht, von Ulin von Rinach erkauft haben, Nemlich lx gulden fur Jeder gld. j lb. v ß. guter stebler basler werung, Insonders gerechnet, die sy die schuldnere, vnd Ire erben, den Jetzigen oder andern wechselherren so nach Inen sin werden, als von des wechsels wegen, zu Irn sichern handen vnd gwalt, on aller menklichs Irrung vnd Intrag, vnd one des wechsels costen vnd schaden, also bezaln sollen vnd wollen, Nemlich, uf den balmtag des Jars so man Zwey vnd dryßig zellen würt, x gulden vnd

46) Der Firma Lucas Preiswerk gehörend.

47) Schultheiss hiess in Basel der Vorsitzende des Stadtgerichts.

dann alle Jar, vf den balmtag x gulden bis das die lx gld. zalt sind. Vnd zu merer sicherheit, so haben beide eegmecht. fur sollich schuld, für ein varend gut. nach der Stattrecht basel Jngesetzt, Jre beide Hüser vnd Hofstätt. mit aller gerechtikeit, vnd zugehörd, als die Jn der Statt basel. Jn der vorstat ze Crütz, an der syten des Rins, an enandern, zwüschen dem Hus zum mörenkopf, vnd der Truckerye zum Sessel Hus [48]) gelegen sind. da sy das eint von Ulin von Rinach obgemelt, vnd das ander, von Eucharius Riehern erkoufft haben. Jst Uly von Rinachs hus Lidig eygen, vnd Eucharius Riehers Hus nit witer dann mit x gld. die es demselben Rieher zinst beladen. Mit gedingen welches zyls die schuldnere. vnd Jre erben an bezalung sümig sin werden, das dann die wechselherren, die Jetzigen, oder die künftigen oder Jre nachkommen, sollich beide Hüser, mit Jr zugehörd, wie varende güter nach der Stattrecht basel frommen Jngericht ziehen, verganden, verkouffen vnd vertriben mögen, so lang bis das sy als vorstat. eins Jeden Jars, Jrs verwallenen zins sambt erlittenen costen vnd schaden. vßgericht vnd bezalt sind. daruf so haben beide eegmecht, sonderlich die frow, mit gewaltsamj des mans, als Jrs vogts, vnd derselb in vögtlicher wys mit Jro. by guten trüwen an eydsstatt, fur sich vnd Jr beider erben, gemeinlich vnd vnverscheidenlich mir dem Schlth. als richter. glopt vnd versprochen, disen brief vnd was darin geschriben statt, das alles. war. stet. vest, vnd onzerprechenlich zu halten, vnd darwider nie mer zereden, noch zuthun Jn keiner wys, alle geverd vermitten. Vnd des alles zu warem Vrkunt. so ist diser brief, mit des Stattgerichts zu basel vffgedrugktem Jnsigel versigelt geben. Dunstags den xx tag mertzens Anno 1531.

Der Preis des kleinen Hauses betrug fl. 70; daran entrichtete Holbein sofort fl. 10; die übrigen 60 fl. verpflichtete er sich, in 6 Jahresterminen von je 10 fl. abzuzahlen: aber auch von dem grössern Hause sehen wir, dass, während es im Kaufbrief für zinsfrei erklärt wird, dasselbe nun mit 10. fl. Zins zu Gunsten des Verkäufers belastet erscheint, was einer darauf haftenden Schuld von fl. 200 entspricht. Holbein hatte folglich nur 100 fl. baar daran entrichtet.

Aus dem October dieses Jahres ist noch einer Arbeit zu erwähnen, welche eben so niedriger Art ist, als die Wappenschilder am Städtchen Waldenburg. Das Ausgabenbuch des Raths enthält unter Datum vom 7. October 1531 folgenden Posten:

Item xvij ℔. x ß geben Meister Hansen Holbein von beden Uren am Rhinthor zmalen. [49])

---

48) Vergl. Anmerkung 41.

49) Mit diesem Uhrwerke stand das bekannte Basler Wahrzeichen, der Lällenkönig in Verbindung, ein Angesicht, welches bei jeder Pendelbewegung gegen Klein-Basel eine Fuss lange Zunge herausreckte und die Augen verdrehte; die Bemalung dieses Kopfes musste also jedenfalls in Holbeins Arbeit inbegriffen gewesen sein.

Dass es ein Künstler von der Bedeutung Holbeins tief empfinden musste, auf Bestellungen so untergeordneter Art angewiesen zu sein, lässt sich leicht ermessen, und es mag diess wohl auch zu seinem Entschluss mit beigetragen haben, sein Glück in England abermals zu versuchen. Dass er das Jahr 1532 daselbst zubrachte, wissen wir aus verschiedenen Bildnissen, welche mit dieser Jahreszahl bezeichnet sind, worunter wir nur dasjenige eines Baslers, Georg Gysin, erwähnen wollen, welcher als Kaufmann in London lebte, jetzt eine Hauptzierde der königl. Gemäldegallerie in Berlin. Diese abermalige Abwesenheit scheint aber nicht ganz nach dem Sinne des Raths gewesen zu sein. In einem Schreiben fordert er den Künstler auf, wieder nach Hause zurückzukehren, indem er damit die Zusicherung eines Jahrgehaltes oder Wartgeldes von 30 fl. verbindet, ohne dafür irgend eine Leistung zu beanspruchen. Dieses Schreiben findet sich in den Concepten abgegangener Missiven, Band 1529—34, fol. 34 und lautet:

Meister Hansenn Holbein dem
Maler jetz in Engellant.

Wir Jacob meiger[50]) Burgermeister vnnd Rhat der Statt Basel, Embietenn vnserm lieben burger Hansenn holbein vnsern gruß, vnd darby zu vernemen, das vnns gfallen welte, das du dich zu dem fürderlichistenn wider anheimsch verfügtest. So wolten wir, damit du, desterbaß by huß pliben, din wib vnd kind erneren mögist, dich deß Jars mit drissig stüken gelts, biß wir dich baß versechen mögen, früntlich bedencken vnd versechenn, Haben wir dir, dich hienach wüstest zuhaltenn, nit vnanzeigt wellenn lassenn, datum mentags den ij tag Septembris anno xxxij.

Hegner nimmt mit vollkommener Bestimmtheit an, dass Holbein im folgenden Jahr dieser Aufforderung nachgekommen sei; seine Gründe mangeln jedoch jedes thatsächlichen Haltes, und wiewohl die Möglichkeit eines abermaligen Besuches in Basel im Jahre 1533 nicht in Abrede gestellt werden kann, so ist ein solcher doch nicht zu den Wahrscheinlichkeiten zu rechnen. Zwar kommt, (was Hegner nicht einmal wusste) Holbeins Name auf der Liste der 1533 zum Panner ausgelegten Zunftgenossen vor, was auch auf einer spätern Liste vom Jahr 1537 der Fall ist; dies beweist aber nur, dass er als ein zufällig Landesabwesender, und nicht als ein gänzlich im Auslande niedergelassener Mitbürger angesehen wurde, ja dass man vielleicht damals seine Rückkehr nahe glaubte. Wohl mochte er übrigens den Weg zwischen England

50) Mit dem Beinamen „zum Hirtzen."

und Basel öfter zurückgelegt haben, als man bisher angenommen hatte. Dass er im Herbst des Jahres 1538 zum Besuch in Basel war, darüber gibt uns ein Brief des daselbst studirenden Zürchers Rudolf Gwalther an den Antistes Bullinger in Zürich, vom 12. September 1538 datirt, Kunde: Venit nuper Basileam ex Anglia Johannes Holbein, adeo felicem ejus regni statum praedicans, qui aliquot septimanis exactis rursum eo migraturus est etc.[51])

Wie dem Künstler bei Anlass dieses Besuchs von seinen Mitbürgern besondre Ehre zu Theil wurde, darüber findet sich eine kleine Notiz in einem Rechnungsbuch des Schaffners des Prediger Klosters, Matthäus Steck:

Uff Zinstags vor des heiligen Creutz tag[52]) als ich vnd der schulmeister, bruder Jacob, sin frow vnd die minne[53]) da zertt hand zur Megd dem Hollbein zur Eeren: erschinen domaln, vßgeben viij ß.

Die Mägd war damals, und ist auch heute noch das Gesellschaftshaus der St. Johann-Vorstadt und als Bewohner derselben war Holbein ein Mitglied dieser Genossenschaft. Diese war es ohne Zweifel, welche ihrem nun zu europäischer Berühmtheit gelangten Angehörigen ein Ehren-Bankett gab.

Während Holbeins Anwesenheit machte der Rath einen neuen Versuch, ihn an Basel zu fesseln. Das werthvolle Document, welches uns Zeugniss davon giebt, findet sich im Bestallungsbuch.

Meyster Hannsen Holbeins
des mallers bestallung.

Wir Jacob Meyger Burgermeister, vnnd der Rath der Statt Basel, Thund thund, vnnd Bekennend, mit disem Brieff, Das wir vß sonnderem geneigten willen, den wir zu dem Erbaren, vnnserem lieben Burger, Hannsen Holbein, dem maler, von wegen, das er siner Künstriche, für anndere Maler, wyt berümpt Ist, tragend, Ouch vmb willen, das er vns, In sachen, vnnser Stett Büw, vnnd annders belanngende, dessen er verstand breit, mit Ratten diennstbar sin, vnnd ob wir zun Ziten, malwerck zemachen hettenn, vnns dasselbig, doch gegen zimblicher belonung, getrüwlich vertigen sölle, Erst gesagtem Hannsen Holbein, zu Rechtem vnnd frigem wartgelt, vff vnserem Richthus, doch mit gedingen hienach volgt, vnnd allein sin lebenlang, Er sye gsund oder sich, Jerlich glich zu den vier Fronvasten geteylt, fünffzig guldin, wart vnnd diennstgelt, zegeben, vnnd abrichten zelassen, bewilligt, verordnet vnnd zugesagt haben, Also, demnach gesagter Hanns Holbein,

---

51) Hegner, S. 246. Das Original im Zürcher Staatsarchiv, Tom. VIII. der Briefsammlung aus dem ehemaligen Antistitialarchiv.

52) 10. September.

53) Die Meinige.

sich Jetzt eine gute Zit, By der künigklichen Mayestat In Engelland, enthalten, vnnd alß (sinem anzeigen nach) zu ersorgen, das er villicht Innerhalb zweyen Jaren den nechsten volgende, nit wol mit Gnaden, von Hoff scheyden möge ꝛc., da so haben wir Im, noch zwey, die nechsten Jar, von dato volgende, daselbst In Engelland zeverbliben, vmb ein gnedig vrlob zediennen, vnnd zuerwerben, vnnd dise zwey Jar, siner Husfrowen, By vnns wonhafft, jedes Jars vierzig gulden, Thut alle Quattember zechen guldin, vnnd die vff nechst künfftige wienacht, in der fronvastenn Lucie, Alß für das Erst Zill, abzerichten lassen bewilligt, Mit dem Anhang, ob Hanns Holbein Innerhalb disen zweyen Jaren, in Engelland abscheiden, vnnd zu vnns alhar gan Basel hußheblich komen würde, das wir Im, sin geordnete fünffzig Guldin wart, vnnd diennstgelt, von Stund an gan, vnnd Ime die, zu den Fronvasten glich geteylt, abrichten lassen wöllen, Vnnd alls wir wol ermessen können, das sich gesagter Holbein, mit siner Kunst vnnd Arbeit, so wit me wert, dann das sy an alte Muren, vnnd Hüser, vergüttet werden sölle, allein By vnns nit am Basten, gewünlich betragen mag, da so haben wir gesagtem Holbein, gutlich nachgelassen, das er vnverhindert vnnsers Jar Eyds, doch Allein vmb siner Kunst, vnnd Hantwercks, vnnd sunst gar kheiner annderen vnrechtmessigen, vnnd arglistigen sachen willen, wie er dessen von vnns gnugsam erinneret, von frömbden Küngen, Fürsten, Herren, vnnd Stetten, wol möge dienstgelt erwerben, annemen, vnnd empfachen, das er auch die Kunststuck, so er alhie by vnns machen wirdeth, Im Jar ein mal, zwey, oder drü, doch Jeder Zit, mit vnnserem gunst, vnnd erloubung, vnnd gar nit hinder vnns, In Franckrich, Engelland, Meylannd, vnnd niderland, frembden Herren zu füren, vnd verkouffen möge, Doch das er sych In sollichen Reysen, gefahrlicher wyse, nit vßlendisch enthalte, Sonnder sine sachen, Jeder Zit, fürderlich vßrichte, vnnd sich daruff one verzug anheimsch verfüge, vnnd vnns wie obstat, dienstbar sye, wie er vnns dann zethund Globt vnd versprochen hat, Vnnd so, wann vilgenanter Holbein, nach dem gefallen Gottes, die Schuld der natur bezalt, vnnd vß dem Zit dis Jamertals, verscheiden Ist, Alßdann soll dise bestallung, diennst vnnd wartgelt, mit Sampt gegenwürtigem Brieff, hin, Tod, Vnnd ab, Wir vnnd vnnsere nachkomen dessenhalb niemanden nützit mer zegeben schuldig, noch verbunden sin, Alles vffrecht, Erbarlich, vnnd on geferde, Des zu warem Vrkhund, haben wir vilgenantem Holbein, Gegenwürtigen Brieff, mit vnnser Stett Secret anhanngendem Insigel, verwart, zu hannden gegeben, Vff mitwuchen den xvj tag Octobris, Anno xxxviij.

Man sieht aus diesem Schreiben, dass es sich der Rath von Basel zu hohem Ruhm anrechnete, einen bei Fürsten und Königen so hoch angesehenen Künstler unter seinen Mitbürgern zu besitzen; in der That gereichen die Einsicht, dass Holbeins Kunst weit mehr werth sei, als dass sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden dürfe, sowie die ihm gemachten Zusicherungen und Vergünstigungen einer Behörde, welche

eigentlich zum grössten Theil aus Kaufleuten und Handwerkern bestand, zu bleibender Ehre. Die Form des Bestallungsschreibens lässt die Vermuthung nicht zu, als handle es sich blos um ein Anerbieten, welches dem Künstler erst vorgelegt werden müsse; vielmehr ist es als eine rechtskräftige Urkunde im Bestallungsbuch eingetragen; es musste also nothwendiger Weise eine mündliche Vereinbarung zwischen Delegirten des Raths und dem Maler vorangegangen sein, was ja auch die Worte „wie er vnns dann zethund Globt vnnd versprochen hat" in unzweideutiger Weise bestätigen. Dessenungeachtet meldet keine Aufzeichnung, dass Holbeins Frau um Weihnachtsfronfasten und später das ausgesetzte Jahrgeld bezogen habe, und man ist über diesen Punkt um Aufschluss verlegen.

Dasjenige Document, welches der Zeit nach auf das zuletzt erwähnte folgt, bezieht sich auf die Erbschaft, welche unserm Künstler laut dem Testament seines 1540 in Bern verstorbenen Oheims zufiel.[54]) Den Zeitpunkt von dessen Hinscheiden entnehmen wir aus einer kurzen Notiz im Rathmanual der Stadt Bern (No. 274, pag. 143) vom 18. November des genannten Jahres:

Gan Augspurg vnd Basell, wie Sygmund Hollbeyn gestorben, ein Testament gemacht vnd ettlichen der Iren ettwas vergabett, denselbigen es anzöugen, wo Sy es zien wend, gwalthaber vff Sontag nach Regum harschicken, wirtt man Inen das Testament hinuß gän.

In Folge der nach Basel ergangenen Einladung trafen, in Abwesenheit Holbeins, seine Angehörigen die nöthigen Anordnungen, um derselben

---

54) Aus diesem Testament sei hier nur dasjenige erwähnt, was sich auf Holbein als auf den Haupterben bezieht: Erstlich machen vnd ordnen ich minem lieben bruder Sun Hansen Holbeyn dem malern burger zu Basell, als minem anerbornen vom geblüt ouch mans stammen vnd namlich uf sonderer liebe vnd früntschafft willen darmit er mir verwandt zu einer fryen vffrechten gab alles min gutt vnd vermögen was ich dißmal In der Statt Bern hab vnd hinder mir verlaßen, Namlich min Hus vnd Hoff sampt dem garten darhinder alhie an der Brunngaßen Sunnenhalb oben an der trommur, oben daran ist Jacqui Zimmermans den Schniders Hus gelägen, ist fry ledig eygen, vßgenommen fünff ℔. zins mit dem houptgutt ablösig, so ich Herrn Bernhartt Tillman alten Seckelmeystern des Rhatts zu Bern gelichens gelts darab schuldig bin. Item min silber geschirr, husratt, Varben, Malergold vnd silber, kunst zum maler handwerck vnd anders nützitt vßgenommen, wie mans hinder mir findet, das Er als hierüber min Einiger gesatzter Erb sich desselben vnderwinden, das zu sinen handen nemmen, vnd darmit thun vnd läben als sinem eygnen verfangnen gutt, von minen schwöstern vnd mencklichem vnbekhümbertt, dann ich Im das hiemit gegönt, vermacht vnd übergäben will haben, söllichs wirt sich ouch alles In einem sundern vffzeichneten rödeli erfinden was Jedes ist, damit min Vetter dem ouch dest bas nachfragen könde.

Das Testament trägt das Datum vom 6. September 1540.

nachzukommen. Die Frau ernannte, unter dem Beistand eines eigens hierzu erbetenen Vormunds, „einen Gewalthaber“ welcher sich mit folgendem „Gewaltbrief“ zum bestimmten Tage nach Bern verfügte:

Zinstags den vierden tag Jenners (1541).

Ich Hanns Rager, Schulthes zu Basel ꝛc. . . .[55]) das vff hüt datum, vor mir Inngerichtßwyse erschinen ist, Elspetha, meister Hannsen holbeins, des malers, burgers zu Basel, eeliche hußfrow, zeigt mir an ein Missiwe, so die frommen, fürsichtigen wysen, Her Schultheß, vnnd Rat zu Bern, den obgemelten minen herrenn den Räthen zugesandt hetten, vnder anderm wysend, das Sigmund Holbein, Ir der herren von Bern burger, todes abgangen, ein testament gemacht, vnnd Inn demselben sinen fründen zu Basel seßhafft, ein teil sins verlaßnen guts verordnet, Vff sollichs dann, dieselben herren von Bernn, den erben, tag, Sontags nach der heilgen dryer Künigen tag, nechstkünfftig zuerschinen, angesetzt, vnnd sollichs den obgemelten minen herrenn den Räthenn, verkünt hetten, sollichs den erbenn anzezeigen, vff obgemelten tag, personlich, oder durch vollmechtig gwalthabere, zu beziehung des erbfals zuerschinen. Diewyl vnnd dann obgemelter meister Hanns holbein, Inn Engelland vnnd nit anheymsch ist, vnnd Im sollichs, das er, vf obgemelten tag zu Bern erschinen solle, nit verkünt werdenn mag, So hatt sich die obgemelt Elspetha, vs bevelh der obgemelten miner herren der Räthen, als Irer oberkeit (damit Irm hußwürt, sins abwesens halb, an gerürtem erbfal, nit nachteil entstande,) Inn diser sach, mit dem ersamen wysen, meister Anthonin Schmid, dem gerwer, des Rats zu Basel, Irm schwoger, wie recht ist, vervögtet, vnnd mit demselben Irm vogt, vnnd derselb vogt, Inn vögtlicher wys mit Iro, anstatt vnnd Innamen meister Hannsen holbeins, Irs hußwürts, desselben Irs hußwürts vollkomnen gwalt vnnd gantz macht, zum allerkrefftigesten sy yemer thun sollen vnnd mögen, vnnd ouch Iro zuthund gepürt, vnnd müglich ist, bevolhen, gebenn, vnnd übergeben, Frantzen Schmid, dem gerwer, burger zu Basel, Irm eelichen, Irs hußwürts Stieff, vnnd Irs vogts bruderson, zeiger dis briefs, anstatt vnnd Innamen meister Hannsen holbeins, Irs hußwürts, sins Stieffatters, vff obangesetzten tag, zu Bernn zuerschinen, vnnd obgemelten erbfal, gütlich oder Rechtlich, zuvordern, zu heuschen, Inzenemmen, zeempfahen, vnnd zubeziehen, darumb zequittiern, zeversiglen, oder vmb Sigel zepitten, Ligende, oder varende güter zuverkouffen, die keuff In Recht, wie recht ist, zuvertigen, vnnd zuwerenn, brieff darüber vffzerichten, vnnd ob not sin würt, Gerichts vnnd Rechts, gegen menclichem, nach siner ordnung vnnd aller nodturfft zepflegen, vnnd zugebruchen, ouch einen oder mer affter anwält, an sin statt zusetzen, vnnd dieselben zewiderruffen, So dick Im gliebt, vnnd eben ist, Vnd mitnamen In Recht oder vßwendig, alles das zuhandlen, zuthun, vnnd zulossen, das

55) Die übliche Grussformel ist im Urtheilbuch nur mit etc. angedeutet.

sin Stieffatter, selbs handlen, thun vnnd lossen könnt, wo er zugegen sin möchte, Vnnd was also Inn krafft dis gewalts, gehandelt, gethan, vnnd gelassen würt, Deßglichen was das Recht gibt, zugewynn, oder verlurst, Das hatt sy anstatt Irs hußwärts stet, vnnd vest zuhalten, mit Irm vogt, by Irn guten trüwen an eyds-statt, mir dem Schulthessen, als einem Richter, glopt, vnd versprochen, Vnnd ob sin Stiefsson oder desselbenn affter Anwalt Har Inne wyters gwalts, dann obstat, bedörffen wurde, den allen, sovil vnnd Iro müglich ist, vnnd zuthund gepürt, wil sy Inen von Irs hußwürts wegen, ouch geben, vnnd bevolhen habenn, Jetz als dann, vnnd dann als yetz, vnnd ouch Inn bester form, als ob der von wort zu wort harinne geschriben stünde, vnnd mit vrteil für gnugsam erkannt were. Alle geverd vermitten, vnnd des alles zu warem Vrkunt &c.

Hier sehen wir die Verwandtschaftsbeziehungen klar auseinander gesetzt. Holbeins Frau war früher schon vermählt gewesen und hatte aus dieser Ehe einen Sohn, Namens Franz Schmid, welcher seines Berufs ein Gerber war; auch ihres ersten Mannes Bruder, Anton Schmid, war ein Gerber und dasselbe Gewerbe trieb schon dessen Vater, Anton Schmid der ältere [56]); ob auch der erste Gatte der Frau Holbein diesem Familienberuf treu gewesen, habe ich nicht ermitteln können [57]). Den Erfolg des obigen Gewaltbriefs entnehmen wir aus der Testaments-Bestätigung des Sigmund Holbein, wie sie sich im deutschen Spruchbuch der Stadt Bern (Litt. K. K. Seite 303) aufgezeichnet findet:

Ich Hans Frantz Naegely, Schulthes der Statt Bern, Thun kund hiemitt, das hütt für min Herren die Rätt hienach genempt vnd mich komen ist, der Ersam wyß Frantz Schmid, Burger zu Basel, vnd hat erstlich einen gewalthbrief, den Jme Elßbeth Meyster Hansen Holbeins, des malers, Burgers zu Basel Eeliche Hußfrouw geben, darzu ein fürdernus von Herrn Burgermeister vnd Rhatt der Statt Basel vßbracht fürgelegt, vnd demnach durch sinen erlouptenfürsprechen eroffnen laßen, demnach meyster Sigmund Holbein der maler sälig allhie mit tod abgangen vnd sin testament gemacht, welliches hinder meyster Hans Adam den Schnider kommen wäre, begärte er, das daßelbig harfürgelegt, verläsen vnd in krafft erkendt, darzu in der statt buch gestellt söllte werden. Vff sollichs gemeldt Testament durch gedachten Hans Adam harfürgeben, das ouch verläsen vnd vff beschächen rechtsatz vnd nach einer Vmfrag zu recht erkendt vnd gesprochen, diewyl gemeldter Sigmund Holbein in der Statt Bern schutz vnd schirm gesäßen vnd deßhalb der Fryheitten, damit dieselbige begabet, genoß, das vß krafft des, daßelbig sin Testament in kräfften besten, dem geläbt vnd nachkommen söllte werden, Jemands satzte dann das mit recht ab. Darzu das in der Statt buch söllte

---

56) Siehe Fertigungsbuch, 3. März 1529.

57) 1511 kömmt in den „Fröhnungen" ein Gerber, Namens Ulin Schmid vor.

geschriben werden, dieser vrteyll begärtt obgemeldter Frantz Schmid eins Vrkunds, das Jme ze geben mit einhäller vrtheill erkenndt, ist vndter minem obgemelts Schultheißen Insigell Ampts halb. Vnd sind min Herren die Rhätt so hier Inn vrteill gesprochen die Edlen, frommen, vesten, fürsichtigen, wysen Hans Jacob von Wattenwil, alt Schultsheis, Sulpitius Haller, Seckellmeyster, Peter Im Hag, Venner, Anthony Noll, Peter von Werd, Chrispinus Vischer, Niclaus Schwunghart, Matheus Knecht vnd Hans Richly. Beschächen Mentag x Januari 1541.

Diesem Document zufolge hatte Franz Schmid ausser dem Gewaltbrief seiner Mutter noch ein Empfehlungsschreiben („Fürdernuss“) von Bürgermeister und Rath von Basel vorgebracht, wovon sich aber im Basler Rathsarchiv weder Concept noch Copie vorfindet.

In welcher Weise Holbein Notiz von dieser Erbschaft genommen und welche Verfügung er darüber getroffen, ist nicht bekannt. Bald erreichte auch ihn sein Lebensende. Dem Engländer W. H. Black gebührt das Verdienst, im Jahr 1863 den richtigen Zeitpunkt von Holbeins Tod, durch die Auffindung seines Testaments, datirt vom 7. October 1543, und dessen Bestätigungsurkunde vom 29. November desselben Jahres entdeckt[58]), und dadurch einem Irrthum Ziel gesetzt zu haben, in welchem alle Biographen unseres Malers, von Carl von Mander bis auf Hegner befangen gewesen waren, indem sie ihn erst 1554 an der Pest sterben liessen. Dieses wichtige Actenstück[59]) hier zu wiederholen und zu discutiren, unterlasse ich, als nicht zu der gestellten Aufgabe gehörend.

Ungeachtet der sorgfältigsten Nachforschungen in den Basler Archiven lässt sich in keinem derselben etwas auf den Tod Holbeins unmittelbar Bezügliches finden, was um so auffallender ist, als über dieses im Auslande erfolgte Ereigniss nothwendiger Weise von Amtswegen correspondirt werden musste. Auch die sonst übliche Protocollirung der Vormundschaften in den Urtheilbüchern der Basler Gerichte scheint bei diesem Fall umgangen worden zu sein, wie wohl wir sehen werden, dass die Kinder Holbeins einen Vogt in der Person ihres Stiefbruders Franz Schmid erhalten hatten. Das erste Baslerische Actenstück, welches Holbeins als eines Verstorbenen erwähnt, ist ein Schreiben des Raths an denjenigen der Stadt Zug, vom 14. März 1544, und bezieht sich auf die Hinterlassenschaft des Sigmund Holbein, auf welche, nach dem Tode seines berühmten Neffen und Haupterben, eine Magdalena Holbeinin in Zug Ansprüche zu haben glaubte. Dieses Schreiben lautet:

---

58) Discovery of the will of Hans Holbein, by W. H. Black, esq. F. S. A. with remarks on the same by A. W. Franks, esq. Direktor. London 1863.

59) Abgedruckt und einlässlich besprochen in meinem Aufsatz „Die neuesten Forschungen über H. Holbein“ Bd VIII der Beiträge zur vaterländischen Geschichte.

Wir haben Euwer schribenn, so Ir vns von wegen Magdalenen Holbeynin, by Zeigern. Euwern Burger, Iren vogt, Niclausen Schmidenn gethann, Empfangen vnd Innhalts verstanden, vnd demnach wir üch vnd den Euwern gepirliche willfarung zubewisen gneigt. wylandt Hansen Holbeins vnsers Burgers seligen verlassene Witfrouwen für vns beschickt. Die hat nun Inn gegenwürtigkeit Euwers Burgers, Erstlich Ein testament Brieff vnd demnach Ein bestätigung desselben zu Bern Rechtlich darüber Ergangen, Inngelegt vnd verlesen lassen, wie dan sollichs Euwer Burger selbs gehört vnd verstanden. Diewyl vnd aber der handell also geschaffenn, das wir anderst nit achten, dan wan wir sy mit Einandern alhie by vns an Ein Recht gewisen haben sollten. Das darüber nit Erkant, sonder die bed theyl gen Bern, an das Ort, da der Erbfall gefallen, gewisen werden, vnd darby nit kleine fürsorg tragen, wan sy dahin zu Recht kommen, das ein beschwerlicher Costen darüber Ergan, vnd durch den Euwern fast wenig geschafft werden möcht, So haben wir Inn der Sachen andere handlung nit fürnemmen können, Sonder den Euwern Inn besten, mit diser schrifft wider hinder sich gewißen vnd abgefertiget, Das welten wir üch zu bericht des handels, damit Ir wie der gestaltet wüssens trügend, nit verhalten; vnd sind sonst üch vnd den Euwern frünntlich geneigt willen zuerzeigen vnd zubewisen, erpetig, Datum Fritag den xiiij tag Martij Anno xliiij. (Missivenconcepte, Band 1536—1547.)

Ob diese Magdalena Holbein, welche sich durch ihre Ansprüche als Angehörige der berühmten Malerfamilie zu qualifiziren scheint, die Wittwe oder Tochter eines Bruders des Hans, vielleicht des Ambrosius, war, von welchem, wie wir sahen, um 1518 jede Spur in Basel erlischt, dürfte vielleicht noch zu ermitteln sein.

Der nämliche Missivenband, welchem obiges Rathsschreiben entnommen ist, enthält zwei andere, vom 19. November 1545 datirt, welche Auskunft über einen Sohn Holbeins geben. Dieser, von seinem Vater bei einem Goldschmied in Paris, Namens Jacob David, einem gebornen Basler, in die Lehre gethan, wurde nach vollendeter Lehrzeit von diesem so sehr hingehalten und chicanirt, dass endlich der Rath von Basel sich veranlasst sah, ins Mittel zu treten, und sich des Jünglings in väterlicher Weise anzunehmen.

Das erste Schreiben ist an den Goldschmied gerichtet, und lautet:

Dem Erbarn, vnserm lieben Burger,
Jacoben David, dem Goldschmid zu Paryß.

Wir Adelberg Meiger Burgermeister, vnnd Rath der Stat Basel. Embietennd dir Jacoben David vnsern Grutz, vnnd darby zuwüssen, das vns glouplich angelanngt, das du Philippen Holbein, ouch dem Vnsern, über vnd wider, das er dir sine Sechs Jar, die er dir von wylandt Hansen Holbein seligen, sinem Vater, vnnserm Burger versprochen gsin, Eerlich vnnd Redlich vßgedient, yetzt, so er siner

gelegennheit nach, von dir scheiden vnnd zuwandlen begert, sines Eerlichen vnnd Redlichen dienenns, wie du aber vor Gott, vnnd aller Erbarkeit schuldig bist, nit allein kein Abscheid geben wollest, Sonder habest darzu Inne, zu Paris vor Herren Lütenant In Recht genommen, da du von Einer Clag zu der andern trettest, vnnd den guten frommen Jungenn, (wo dir gelingen) vnnderzetrucken, vnnd zu Schedlichem verderben, zurichten, vnderstandest, Ab wellichem dinem vnnfrüntlichen fürnemmen, wir nit wenig bedurens Empfangen, Hetten vnns ouch dessen, zu dir keins Wegs versehen, Sonder Hoffnung gehan, wo Inn sonst yemands an sinem glück vnd wolfart zuhindern vnnderstanden, du werest Im davor gsin, vnnd hetest Hand ob Im gehaltenn, Diewyl aber das nit geschechenn, vnnd dann Ir bed geborne Baßler, vff disen tag vnsere Burger sind, Dir ouch vnser Burgkrecht vnd gethane hilff, als dine Schulden[60]) (dir wässend) der Keyserischen Pryß[61]) gsin sin solten, nit vbell, sonder zu gutem Erschossenn,[62]) Darzu Philipp Holbein, noch vnder sinen Jarenn, durch Frantzen Schmid, sinen bruder, vnsern Burger vervögtigett, vnd one desselben hilf vnnd gwalt, In Recht zuhandlen nit geschickt ist. So will vns gefallen, wir wollen ouch dich, als vnsern Burger, das zuthun hiemit Ervordert haben, Das du das fürgenommenn Recht, gegen Philippen Holbein, von Stund vnnd one alles verziechen, widerumb abschaffest, Dessen gegen Ime stillstandest, Inn Philippen gutlich vnnd früntlich vonn dir Abscheidenn, vnnd hinziechen lassest, vnnd Insonnderheit Ime, das er dir Redlich vnnd Eerlich gedient, Ein guten versigeltenn Abscheid, damit er sich dessen zu siner notturfft gepruchen möge, mittheilest vnnd gebest, wie wir vns dann zugeschechen zu dir gewüslich versehennd, Ann dem allen geschichtt vnser ernstlicher bevelch vnnd meynung, Wir haben ouch dem Lütenant vnnd Richter zu Paris zwüschen üch beden, als vnsern Burgern, wither Im Rechten nit zeprocedieren, Sonder üch bede allhar zu Recht zuwisen, vnd zeremittieren geschribenn, vnnd so das geschechen, das recht zu Paris gegen Philippen abgestelt, vnd er mit Einem Eerlichen Abscheid, von dir abgefertiget würdet, vnd du darüber vermeintest, Es werend dine Sprüch vnd vordrung, so du an Inn zuhaben ge-

60) Hier im Sinne von Schuldforderungen.

61) Prise, Kriegspfändung.

62) Ueber den hier angedeuteden Vorfall giebt ein Rathsschreiben vom 1. Febr. 1543 folgenden Aufschluss: David hatte an einen Bürger von Antwerpen, Namens Kropf die bedeutende Summe von 1600 Sonnenkronen zu fordern, welche Schuld dieser aber anzuerkennen verweigerte, unter dem Vorwande, dass in Folge des zwischen dem König von Frankreich und dem Kaiser ausgebrochenen Krieges die schuldige Summe als gute Prise zu betrachten sei. David bat den Rath seiner Vaterstadt Basel um seine Verwendung, welchem Gesuch jener auch mit solchem Erfolg entsprach, dass David zu seinem Rechte gelangte. An diese „gethane Hilff" erinnert ihn hier der Rath, um seiner Zurechtweisung mehr Nachdruck zu geben.

denckest, dermassenn geschaffenn, das du den Jungen derennhalb, Rechtens nit Erlassen möchtest, darumb solltu, als vnser Burger, gedachten Philippen Holbein, ouch den vnsern, an keinem Andern ort, dann hie zu Basel an vnsern Stattrechten, lut vnser Burgerlichen Frigheit vnnd harkommen, mit Recht ersuchenn, da wir dir Inne Philippen, zu Recht halten, vnd fürderlich vnverzogen Recht, gedyhenn vnd widerfaren lassen wollend, wie das frommer Oberkeit, gepürt, vnd wol anstat, Das alles wir dir guter meynung anzeigen, vns, das du dem allso gehorsamblich nachkommen werdest, zu dir versehenn, vnd nicht dest weniger hierumb din Schrifftlich Antwort, by disem allem darumb Gesanndthen Geschwornen vnserm Statt vnnd Ratzbotten vernemmen wollen. Datum Donstag den xix tag Novemb. Anno xlv.

Das andere Schreiben, durch den nämlichen Rathsboten überbracht, war an Philipp Holbein selbst:

Vnserm Burgers Son,
Philippen Holbein, yetzt zu Paryß.

Wir Adelberg etc. vnd demnach Jacob David, dich vor Herrn Lütenantn zu Pariß. In Recht genommen, Schriben wir Ime, als vnserm Burger, desselbigen Rechtens, gegen dir still vnd abzustan, darzu dich gutlich vnd früntlich von Ime kommen zulassenn, vnd dir, das Du Ime die versprochene Jare vß, Erlich vnd Redlich gedient habest, Ein Eerlichen versigeltenn abscheid zugeben, vnd wan er das erstattett, vnnd dich demnoch Rechtens nit erlassen möge, das er dich allhie vor vnserm Stattgericht, vnnd sonst an kein andern Orten, lut vnser Burgerlichen Frigheit vnnd harkommens, fürnemmen vnnd berechtigenn solle, Vnnd diewil wir vns, das Jacob David, dem also statt thun werde versehend, haben wir dir solches ouch anzeigen, vnd das du dich Im Rechten zu Pariß verner nit Inlassenn, sonder dinen Abscheid von Im nemmen, vnd gutlich von Im Scheiden sollest, bevelchen wollen, Wir habennd ouch dem Lütinant vnnd Richter, In diser Sach verner nit zuprocedieren, Sonder sich bede alhar zu Recht zuremittierenn, geschriben, Des wüsse dich zuhalten, was dir ouch hieruff begegnet, des solltu vns by disem vnserm Geschwornen botten, Schrifftlich verstenndigenn. Datum Donstag denn xix. tag Novembr. Anno xlv.

Diese, zu Weihnachten 1865 aufgefundenen Rathsschreiben waren es, welche zuerst über die Familienverhältnisse Holbeins einiges Licht verbreiteten. Die damals daraus gezogenen Folgerungen finden sich durch den neuerdings entdeckten Gewaltbrief (Seite 134) auf das vollkommenste bestätigt, und werden durch die noch folgenden Mittheilungen nicht unwesentliche Ergänzungen erhalten.

Der Umstand, dass Philipp Holbein noch als minderjährig (noch under sinen Jaren) erklärt wird, lässt schliessen, dass er kaum vor 1522 geboren sein konnte, was namentlich hinsichtlich des früher erwähnten Familienbildes in Betracht kommt. Es darf als eine Möglichkeit ausgesprochen

werden, dass Holbein bei Anlass seines Besuches im Herbst 1538 seinen Sohn mit sich genommen und in Paris bei seinem Landsmann, dem Goldschmied Jacob David, in die Lehre gegeben haben könnte, wiewohl der Zeitraum zwischen 1538 und 1545 sieben Jahre begreift, während die ausbedungene Lehrzeit nur sechs Jahre betrug; diese war aber, wie wir aus den Briefen entnehmen können, bereits überschritten, und wie lange David, der sich in Folge von Holbeins Tod der eingegangenen Verpflichtungen entbunden halten mochte, den „guten frommen Jungen" damals schon hingehalten hatte, können wir nicht wissen. —

Aus dem Jahr 1545 (21 Juni) enthält das Kundschaftsbuch eine, Holbeins Wittwe betreffende Notiz, welche bei dem Mangel an sonstigen beglaubigten Nachrichten über ihren Charakter Erwähnung verdient, da wir daraus erkennen, dass sie ungeachtet ihrer Jahre und ihres nichts weniger als reizenden Aussehens, doch nicht ohne Eitelkeit war. — Es handelt sich um eine goldene Halskette, welche einer Frau Catharina Offenburgin abhanden gekommen war; bei der darüber erhobenen gerichtlichen Nachforschung erscheint auch Frau Holbein als Zeugin, und ihre Aussage findet sich folgender Maassen protocollirt:

Die Drytte zügin, Elßpetha Holbeinin, sagt, Das sich vmb Sannt Symonn vnd Judas tag Nechstverschinenn vngeverlich begebenn, hab sy zügin, Ein schöne grosse Guldin kettenn, so Frow Catherina Offenburgin gwesenn, Inn Irem der zügin Hus gehept, dieselbs an Iren Hals gelegt, vnd darnach dieselb kettenn, Frow Catherina Junckfrouwen widergebenn, die dann der Frouwenn, söliche ketten, widerumb heym getragen hab, Es sagt ouch die zügin, das die Ketten, Inn aller mas, vnd gestallt, wie das Muster, so sy Frow Catherina gezeigt hat gwesenn sye.

Die Gerichtsbücher, welche, wie schon bemerkt, über Holbeins Tod nicht die geringste Andeutung enthalten, geben uns dafür über das Ableben seiner Frau mehrfache und theilweise nicht unintressante Kunde. Schon unter dem 9. Juli 1548 finden wir eine Notiz, welche uns vermuthen lässt, dass Krankheit sie verhinderte, ihre Angelegenheiten fernerhin selbst zu besorgen, wesshalb sie sich mit einem „Gwalthaber" versehen musste:

Mentags den ix tag Heuwmenatz (1548).

Da giptt gwallt, Elspettha, Hansen Holbeins seligen gloßne wittwe, mitt Meister Annthonin schmidt dem gerwer des Radtz, Irm vogtt ꝛc. vnd derselb Inn vögtlicher wiß mitt Iro, Marttin Wölffli, hindersessen zu bassell, Inn allen vnd Jeden Iren der Elßbettha Holbeinin sachenn, hendlen vnnd gschefften, so sy mitt Jemantts oder Jemantts mitt Iro zueschaffen hatt, oder gewynnt, Inn und vßwendig dem Römischen künigrich vnd sunst allenthalben, Es berüre Erbfäll so

verfallen sind Oder künfftennklich gevallenn möchten, zinß gült schuld wyderschuld oder annder Ansproche, gegenwürtig oder künfftig sachen, Inn vnd vßwendig Rechtens, zuehandlen, Sy zevertreten, zeversion. mengcklichen grechtz zwerden red vnnd Anntwortt zgebenn, gegen menclichem rechtz zusuchen zegeben vnd zenemen, Rechtz noch siner Ordnung vnd aller Noturfft zepflegen, zeappeliern, zequittiren, zeversiglen, vmb siglung zpittenn, Zins vnd schulden wo man Iro die zuthund Ist, von mengcklichen, mitt samptt Costen vnd schaden zuevordern. Ouch ligende oder varende gütter zueverkhouffen oder zeerkhouffen vnnd sunst alle sin Noturfft zewerben cum clā (clausula) Substituendj Inn meliori forma promitt. vtt moris est.

Der Zeitpunkt ihres Hinscheides findet sich am annäherndsten angegeben im „Bschribbüchlein", welches das ausführliche und in mehrfacher Beziehung intressante Inventarium ihrer Hinterlassenschaft enthält:

Frittags den 8 tag Mertzens (1549).

Ist Elßpettha, wylendt des Ersamen Meister Hannsenn Holbeins deß Molers seligen wittwe seligenn, verloßne hab vnd gutt vff anruffen vnd begeren etlicher Irer Erbenn Inventiertt vnd bschribenn worden.

Item Ir huß vnnd hoffstatt Inn sant Johans Vorstat zwüschenn dem huß zum Mörenköpffli vnnd herrn Hieronimj frobenj huß glegen.

Vff dem esterich.

Item j bendellramen
Item vff ein halb klaffter holtz vngverlich

Inn der hindern einen kamern[63])

Item j spanbeth.[64]) j strowsackh
Item j beth. iiij küssj
Item j wiße kattalonische deckj
Item aber j spanbetth.
Item j strowsäcklj. Item j betth
Item vier küssj
Item j grünj sergj[65])
Item j Laden, dorinn:
Item xx handtzwechelnn
Item j ledlin, dorin:
Item xviij dischzwechelin
Item i drog, dorinn:

---

63) Kammern hiessen damals die nicht heizbaren Zimmer, zur Unterscheidung von den Stuben, welche mit einem Ofen versehen waren.

64) Bettstatt mit unterspannten Borten.

65) Decke, Ueberzug.

Item ij heidischwerchen [66]) küßj
Item iij heidischwerch Ziechenn
Item iij heidischwerch handthücher
Item aber j drog vnnd dorin
Jre der Elspetha seligen kleyder.
Item j Jesus knabenn [67])
Item aber j dröglin
Item aber j bethschemel
Item j testament buch
Item j rechenbuch

Im Sumerhuß [68])

Item xij zinin plattenn groß vnd clein
Item x zinin schüßlen
Item j zinin senffschüssel
Item vij zinin kannen groß vnd clein
Item j zinin drinkkennlj
Item j zinin fleschen
Item j sessell. j küßj
Item iiij schabellenn [69])
Item j schwartzen Disch
Item j schüssellkorb dorin ettlich höltzin döller vff xx vngverlich
Item j bendellramen
Item j saltz stendlin
Item j Drog, dorin:
Item xxiiij dischlachenn
Item iij lang dischzwecheln
Item xx Lilachenn
Item j stücklj bildner [70]) zum heidischwerch

---

66) Dieser Ausdruck gilt eigentlich für teppichartig gewirkte, oder gestickte Stoffe, wird aber auch für jegliche Art von gemustertem Stoff gebraucht; hier ist vielleicht gemodelte Leinwand darunter verstanden.

67) Wohl eher eine Statuette, als ein gemaltes oder gezeichnetes Bild, in welchem Fall es heissen würde: eine tafeln oder ein täfelin.

68) So wird noch heutzutage in Basel der Vorplatz vor den Zimmern genannt; im vorliegenden Fall wird wohl der Raum zwischen den hintern und den vordern Zimmern des obern Stockes darunter verstanden sein; die Menge der darin enthaltenen Gegenstände beweist, dass derselbe nicht klein war:

69) Hölzerne Stühle ohne Rücklehne.

70) Vielleicht ein Stickmuster, oder ein Model um Muster auf Stoffe zu drucken?

Item j schwartz barett
witter:
Item vij Möschin [71]) schrepffhörnlj
Item j Reißtrog [72]) vnd dorin:
Item j schwartzj spangische kappenn mit samet vmbleit
Item j schwartzenn spangischen Mantel, mit samet beleit,
Item j Rouchfarb hormasin Wames
Item j schwartz Attlas Wames
Item j Rott kermasinen Wames
Item j schwartz Damastj Wames
witter:
Item j höltzin brottkorb
Item j lang drögli mit zweigen kalten [73])
Item j dröglj, dorinn:
Item ij gutternn [74])
Item j haspell
Item j gwandtbürsten

Inn der vordern kamer neben der stubenn.

Item j spanbeth, mit vier stollenn
Item j strowsack, j beth
Item iij küßj
Item j rotj sergj
Item j rollbettly
Item j strowsacklj
Item j großen pfulben [75])
Item j küßj
Item j wüße guttern
Item ij betth dröglj
Item j kistly, dorin zwei Manshembder
Item j wiße bschlagne Laden
Item aber j drog.

---

71) Messing.

72) Reisekoffer.

73) Mit zwei Abtheilungen (Gehalten); die Zahl zweien hat hier das weiche g, (wie j auszusprechen) wie z. B. der Name Meiger für Meier. (Vergl. Anmerkung 95 auf Seite 153).

74) Bettdecke; altdeutsch: gulter, von cultra (mittellat.) rom: coultre, côtre, lat: culcitra. (Vergl. die altd. Wörterbücher von Wackernagel und A. von Ziemann.)

75) Ein mit Federn gefülltes Kissen.

Inn der Kuchj

Item v eerin heffen
Item j erin düpffj[76])
Item ij Möschin beckj
Item j Möschin pfannen
Item j erin Mörsel
Item ij hackmesser
Item xiij kupfferj kessell groß vnnd klein
Item j kupfferj brunkessel
Item iij Isenn spis[77])
Item j kupfferj Wasserkessel
Item j kupfferj sichbeckj[78])
Item j kupfferj pfannen
Item vj Isen pfannen groß vnd clein
Item j Isen schumlöffell
Item j rost. j trifuß. j hel[79])
Item j haffenschafft doruff allerlej körlj vnnd holtzin gschir
Item j vergettert kensterlj mitt schubladen

Vnden Im hindern kemerlj:

Item j spanbeth j strowsackh
Item j betth. ij küßj
Item ij alltj sergj
Item j kistli dorin ein hechel
Item j halparten
Item j dröglj dorinn:
Item iij vmbheng zu eim beth
Item j wiß gutschen[80]) thuch
vnd sunst allerlej lumpen.
Item j altj druckhen[81])

In der vndern stuben.

Item j dischlj mit vil schubledlin

---

76) Eherner Topf auf drei Füssen.
77) Bratspiesse.
78) Seihbecken.
79) Stange oder Kette (von Eisen) im Schornstein, woran man einen Kessel über's Feuer hängt.
80) Gutsche, (von couche) ein Ruhebett, gepolsterte Bank.
81) Schachtel.

Item j gutschen spanbeth [82])
Item j blowj sergj
Item ij heidischwerch küßj
Item j zinin gießfaß
Item j kupfferj brunkeßj
Item j kupfferj großj Wog
Item j spanbeth
Item j kupfferj getzj [83])
Item j stul. j kingstul [84])
Item j brögli dorin iiij kungleten werch
Item j schindelladenn, mit wißem materj
Item j clein bencklj

Vnden Im Huß.

Item j reißtrog
Item j Melkasten
Item iiij lerj eichen feßlj
Item ij buchzüber
Item j Weschtisch
Item j stul iiij züber
Item j tisch j sessell

Im holtz hüßlj

Item j büttenen
Item j hühner kretzen [85])
Item j reißtrog
Item ij lederj Wotseckh [86])

Inn der stubenn

Item j gutschenn spanbeth
Item j strowsackh
Item j pfülbenn
Item j heidischwerch küßj
Item j grünj sergj
Item j groß zinin platten

82) Wahrscheinlich ein Ruhebett, auf unterspannten Borten.
83) Schöpfkelle.
84) Kinderstuhl.
85) Geflochtener Hühnerkorb.
86) Felleisen.

Item j zinin becher
Item j zinin saltzfaß
Item j Möschin woꝫ sampt dem gwicht
Item j Möschin dischring
Item j tisch. j schabellen.
Item iij sessel
Item j banckküssj
Item j kupfferj getzj

Inn silbergeschir:

Item ij silbervergült becher mit zweigen[87]) silbervergülten Decklen
Item sechß sylberin becher mitt silbervergülten füßlin
Item witer ein büchßen dorinn j dotzett löffell mitt silber bschlagen
Item j schindelledlin, dorin:
Item Hansen Holbeins seligen silberin sigel
Item ij silberin bittschafft
Item j Möschin bitschet

Inn gültbrieffen:

Item j brieff wißt drig viertzell Dinckell vff Cunratten bürcklj Houpttverkhouffer vnnd Hannsen koppe vnd Simon grünenberg von frankhen Mittverkeuffern, Jerlichß zinseß.

Item j brieff wißt dritthalb viertzell korns Jerlichß Zinses, vff Jocob Langen houptverkouffer vnd Andresen Schad von Ruderbach, Mittverkeuffern.

Item j frigett brieff, von keyser Maximiliano erlangt

Item sunst allerlej Vertigung vnnd andere bermentin brieff.

Mit nicht geringer Befriedigung ersehen wir aus diesem Inventar, dass Holbeins Angehörige, weit entfernt von der Dürftigkeit, welche man ihnen andichtete, sich vielmehr in ganz anständigen bürgerlichen Verhältnissen befanden. Zugleich scheint daraus hervorzugehen, dass ungeachtet der in Holbeins englischem Testament enthaltenen Bestimmung, dass alle seine Habe verkauft werden solle[88]), doch Einiges nach Basel gelangt sein muss. Die in dem Reisstrog (Reisekoffer) enthaltenen Mannskleider können mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit als ein Theil seiner Garderobe angesehen werden. Auch sein silbernes Siegel war vielleicht das nämliche, womit er in England sein Testament versiegelt hatte[89]). Was wir hin-

87) Siehe Anmerkung 73.
88) „that all my goodes shalby sold etc."
89) „In wytnes, I have sealed this my testament etc."

gegen in dem Inventarium vermissen, ist Holbeins künstlerischer Nachlass; dieser musste also bereits verkauft, oder bei seinem Tode an seine Kinder übergegangen sein.

Merkwürdig ist der Freiheitsbrief, vom Kaiser Maximilian erlangt. War ein solcher wirklich von diesem Kaiser Hans Holbein dem Jüngern verliehen worden, oder hatte diese Gunstbezeugung seinem Vater gegolten? In ersterem Falle müsste die Verleihung entweder in die Zeit vor Holbeins Uebersiedlung nach der Schweiz versetzt, was in Hinsicht auf seine Jugend kaum denkbar ist, oder aber der Fall angenommen werden, dass der Künstler im Jahr 1518, zur Zeit des denkwürdigen Reichstags in Augsburg, seine Vaterstadt besucht habe, und daselbst mit dem Kaiser in nähere Berührung gekommen sei. Diese Annahme verdient daher, künftighin in den Bereich der Möglichkeit gezogen zu werden.

In Betreff von Holbeins Häusern, mit welchen das Inventar beginnt, sehen wir, dass beide in einem Complex genannt werden, da einerseits das Frobenische Haus, andrerseits das Morenköpflin als angrenzend angegeben sind. Die Annahme, als hätte Holbein die zwei Häuser in eines zusammengebaut, ist indess nicht zulässig, indem, wie wir gesehen haben, das kleinere Haus später wieder getrennt erscheint, d. h. zwischen dem Haus Peter Sigin's „so Holbeins Haus genannt", und dem Morenköpfli.

Bei Anlass des Todes der Frau Holbein lernen wir endlich die Zahl und die Namen ihrer Kinder kennen. Es waren deren aus ihrer Ehe mit Holbein vier vorhanden; zwei Söhne, Philipp und Jakob, und zwei Töchter, Catharina und Küngold. Ihr Sohn erster Ehe, Franz Schmid, war schon vor diesem Zeitpunkt gestorben, mit Hinterlassung einer Wittwe, Küngold, und zweier Töchter, Dorothea und Elspetha. Folgende den Urtheilbüchern entnommene Aufzeichnungen belehren uns des Nähern über diese Verhältnisse:

Mittwochß den letsten tag Hewmonatz (1549).

Zwüschenn Germann Zoß. als vogt franntzenn Schmidtz deß gerwers seligen gloßner khinder, Eins, Sodann Philippen Holbein vnd Jacobenn Gyßler dem metzger, aller als erben Elspettha Hanßen holbeins seligen wittwe, Irer schwiger, Mutter vnd großmutter seligen. Anders theils, Als der Vogt frantz schmidtz seligen khindern, vmb gemelter siner vogtkindern großmütterlichen erbgutts halb, diewil vnnd das gut, ettlich zit hare, vnd vff des einen vßlendigen Irs Miterben zuekunfft Inn stiller wer gelegen [90]) vnnd aber derselb nit khomen wellj, gegen den Anttwortern, theilung mitt Ime zuthund angrüfft ꝛc. vnnd alß die Anntwortere,

90) In stiller Wehr gelegen, d. h. mit der Erbtheilung würde zugewartet, bis der ausländische Miterbe gekommen sein würde.

der sach j Monatt lang ein vffschub, vff des vßlendigen Irs bruders vnd schwogers Zukunfft begert haben ꝛc. Do so ist erkhanth, Daß dise sach j Monatt lang ein vffschub haben. Werden sy hiezwüschen der sach vertragen, wol vnndt gutt. Wo nitt, vnnd der vogtt frantz schmidtz seligen khinder, nochmols der theilung halb wider anrüfft, daß dann fürer ergon sollj, was recht Ist.

Mittwochs, den xxj tag Ougstens (1549).

Da giptt gwallt Joceb Gyßler der metzger b. z. b.[91]) Bernharttenn Stehely sinem dochtterman, Jnn der sach betreffennd die theylung Elspettha, Hansen Holbeins seligen wyttwe, siner schwiger seligen, gloßnen gutts ꝛc. zuehandlen vnnd deßhalben sollichen erbfal Jme Joceben gyßler vnd siner eefrowen zu Jrem theil gepürrend, Jnzepringen, vnd mitt samptt andern Jrn Mitterben, wo not sin, vnd Jrs theils Jnsonders, solche ererpte ligende vnd varennde gütter zeverlichen oder zeverkhouffen, die zevertigen, zeweren für werschafft zeversprechen, vmb das Jnngenommen zequittiern zeversigln vmb siglung zpitten, vnd sunst all sin Noturfft zewerben, vnd was sich zu Jnpringung sollichs erbfals gepürtt zuehandlenn cum clā substituendj Jnn meliorj for. promitt. vtt moris est.

Donnstags den 22 tag Ougstens (1549).

Da ist Küngoldt, Hansenn Holbeyn des molers seligenn, gloßne eeliche dochter, mit meister balthasar Hanen des Radtz rechtlich vervögtet worden promitt. vt moris est.

Zinstags den xxvij tag Ougstens (1549).

Da Jst Jacob Holbein, wylenndt Meister Hansen Holbein, des Malers seligenn, verlaßner Eelicher son, (wiewol der diser zyt, nit Jnnlandts) vß Erkanntnus miner Herren, der Rätenn, mit Bartholome Knobloch Rechtlich vervögtet wordenn, promitt. vt moris est.

Donnstags den drittenn tag Octobris (1549).

Zwüschenn meister Anthonj Schmid des radtz, eins, vnndt Bartholome Knobloch, als geordnetter vogt Jocoben Holbeins so vßlendig, von wegen der theilung desselben sins vatters vnd mutters seligen glaßnen gutts, anders theils, der Lidigung halben. Als da meister Anthonj Schmid by einem guldnen Dumen Ring vnndt sylber bschlagnen Dolchen, diewil er dorfür versprochen vnd gut worden, von barthlome Knobloch, als einem vogt gelediget zu sin begertt ꝛc. Diewil dann bartholome Knobloch, daß er allein theilvogt gwesen, vnd nützitt mer Hinder Jm, sinem Vogt son zueghörig, gmeldet hat ꝛc. Jst erkhanth Daß bartholome Knobloch, von meister Anthonj schmidtz anclag ledig sin, vnd aber er meister Anthonj deß vßlendigen bruders gut Jnn verbott legenn möge.

91) Bürger zu Basel.

Donnstags den x tag Octobris (1549).

Zwüschenn German Zoß, als vogt, frantzen Schmidtz des gerwers seligen gloßnen khindern, als erben Elspetha, wilendt Hansenn Holbeins des molers seligen wittwe, Irer großmutter seligen, eins, Sodann Joceben Gyßler dem metzger Innamen Catherina holbein siner eefrowen, Ouch meister balthasar Hanen des Radtz als gwalthaber Phillipen holbeins [92]) vnnd barthlome Knobloch als vogt Jocoben holbeins so vßlendig, ouch als erbenn gemelter Hansen holbeinß vnd siner wittwe, Irs vatters vnd Mutter seligen, annders theilß, der l ℔. halb, Als Frantz schmidtz seligen kinder vogt gmeldett, daß die holbein, die gmelten sine vogtkinder vmb Ir großmütterlich erbgutt mit diesen l ℔. vßkoufft vnd dorumb begertt hatt, daß man Ime sollich l pfundt, vßrichten vnd bezalen, vnnd alß die holbein sy mitt gültbrieffen vßwisenn wellen rc. Ist vff des vogts Frantz schmidtz seligen kindern widerfechten, vnd diewil dann die holbein, sy umb l ℔. vßkoufft haben, nitt abred sind, Erkhanth Daß die holbein, die gmelten Frantzen schmidtz kinder vmb die l ℔. dorumb sy vßkoufft sind, vßrichten vnd bezalenn sollenn.

Der abwesende Sohn hiess also Jacob und war, wie wir aus seiner Bevormundung ersehen, noch minderjährig. Von den Töchtern war Catharina mit einem Metzger, Jacob Gyssler verheirathet; dem Kirchenbuch von St. Leonhard zufolge war die Verehlichung am 4. März 1545 erfolgt; dass sie seine zweite Frau war, zeigt uns der Umstand, dass er einen Tochtermann, Bernhart Stehelin zu seinem Gewalthaber in der Theilungsangelegenheit ernennt und also 1549 bereits eine verheirathete Tochter haben musste; er starb 1556 oder 1557 mit Hinterlassung von fünf Kindern. Die Küngolt Holbein erscheint bei dem Tode ihrer Mutter noch als Mädchen; ihre Verehlichung mit Andreas Syff, dem Müller in klein Basel, muss aber bald darauf erfolgt sein, da zufolge dem Taufregister von St. Theodor von ihren zehn Kindern das älteste, Oswald, am 10. November 1550 getauft wurde.

Wenn wir diese Thatsachen in Verbindung mit dem schon mehrfach erwähnten Familienbilde bringen, so sind wir berechtigt, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass das Vorhandensein von nur zwei Kindern auf demselben seinen Grund darin hat, dass die beiden jüngern, Jacob und Küngold, damals noch nicht geboren waren, sondern erst in den Jahren 1529—1532 das Licht der Welt erblickten. Wir hätten also auf dem Bilde die beiden ältern, Philipp und Catharina vor uns, ersterer geboren um 1522, letztere 1526, oder Anfangs 1527, folglich zur Zeit ihrer Verehlichung ungefähr 19 Jahre alt.

92) Der betreffende Gewaltbrief Philipp Holbeins ist vom 9. October datirt.

Näheres über das Schicksal der beiden Söhne vernehmen wir erst bei Anlass des Todes des jüngern, welcher 1552 in der Blüthe seiner Jugend in eben der Stadt dahingerafft wurde, wo sein Vater begraben lag. Das Urtheilbuch enthält darüber folgende Aufzeichnung:

Zinstags den xxvj Hewmonatts (1552)

Da geben gwallt, Cattherina vnd Küngold Holbeyn geschwüsterte, Jacoben Gyßler des Metzgers, vnndt Andresen Syff des Müllers burgern zu Basel eefrowen, mitt gwalttsamj derselben Irer eemannen vnd vögt vnd sy für sich selbs vnd Inn vögtlicher wiß mit Inen, Phyllippen Holbeyn zu Lysybona Im künigkrich Portugall Irem lieben eelichen bruder vnd schwoger abwesend, als ob er gegenwürtig were, All vnd Jeklich erb, hab vnd gutt liegendtz vnd varendtz ꝛc. Sö sy beyde gwalttgebende, von Jacoben Holbeynn, dem goldtschmyd, zu Lundenn, Inn Engellannd, Irem lieben vnd eelichen bruder seligen, erplich angefallenn, wo das allenthalb Im Römischen Künigrich vnndt vßerthalb hinder geistlichen vnd weltlichen personen anzekhommen Ist, zuvordern vnd Inzepringen, Dorumb ouch des Rechtz geistlichen vnd weltlichen zepflegen, zeappeliern, zequittiern, zeversigln vmb siglung zpitten, Ouch solche Ererbtte gütter, ligende vnd varende zeverledigen, zeverlichen oder zeverkouffen vnd sunst zu Inbrinnung solichs Erbguts, alle sin Noturfft zewerben. Cum clā substituendj Inn meliori forma promitt. vt moribus.

Dass Philipp den Goldschmiedberuf erlernt hatte, haben wir aus den beiden Rathsschreiben an ihn und an seinen Lehrmeister Jacob David gesehen. Nun vernehmen wir, dass auch Jacob ein Goldschmied war und diess stimmt mit einer handschriftlichen Notiz über Holbein überein, welche Dr. Ludwig Iselin, der Enkel des Bonifacius Amerbach, uns hinterlassen hat: „Hans Holbein Augustanus patre quoque natus pictore, filios vero habuit Johan. Holbein Aurifabros, pictorem nullum.“ Was anders mochte wohl diesen Sohn Holbeins nach dem entfernten London gezogen haben, als die Verbindungen, welche sein Vater daselbst mit angesehenen Goldschmieden gepflogen hatte, und die ihm eine gute Aufnahme zu sichern versprachen. Dass er noch zu Lebzeiten seines Vaters nach England gekommen, halte ich nicht für wahrscheinlich, da er damals höchstens 14 Jahre alt sein konnte. Auch wissen wir aus Holbeins englischen Testament, dass er daselbst zwei Kinder hinterliess, die nur einem illegitimen Verhältniss entsprossen sein konnten[93]), in welches er wohl schwerlich einem seiner rechtmässigen Söhne einen Einblick gestattet haben würde; diess war vielleicht der Grund, warum er schon

93) Item I bequeythe for the kynpyng of my two Chylder wich by at nurse for every monethe sewyn shyllynges and sex pence sterlynge.

seinen ältern Sohn lieber in Paris in die Lehre gab, als ihn bei einem seiner Londoner Freunde unterzubringen.

Von Philipp vernehmen wir durch das mitgetheilte Document, dass derselbe sich zu Lissabon aufhielt, wo er ohne Zweifel dem Goldschmiedberuf oblag. In welcher Weise er aus solcher Entfernung geeignet war, die Erbschaft seines Bruders zu entheben, ist nicht leicht einzusehen; möglich dass er selbst zu diesem Zweck noch London zu reisen beabsichtigte. Ueber sein späteres Schicksal enthält die Adelsbewerbung seines Sohnes, des kaiserlichen Hofjuweliers Philipp Holbein, vom Jahr 1611 eine, wenn freilich sehr unklare Andeutung. Auf dieses confuse Machwerk neuerdings einzutreten, ist hier nicht der Fall, da ich dasselbe im Jahrgang 1868 der Jahrbücher für Kunstwissenschaft bereits einer einlässlichen Kritik unterworfen habe.

Da wir nun in Betreff der Kinder Holbeins in vollständiger Weise unterrichtet sind, so ist hier die Aufzeichnung des Dr. Ludwig Iselin zu erwähnen, welche uns von dem Tode der beiden Töchter Holbeins Kunde giebt. In dessen Liste der zwischen 1588 bis 1612 in Basel verstorbenen Personen lesen wir nämlich unter anno 1590:

8. Febr. Catharina Holbeinin, Jo. Holbenij, excellentis pictoris quondam filia, uxor cuiusdam lanij.

15. Sept. Küngoldt Holbeinin, Joannis Holbenij quondam pictoris excellent. filia et molitoris cuiusdam vidua.

Eine Felicitas Holbein, Frau eines Conrad Volmar, welche die Liste unter anno 1[illegible]1, als an der Pest gestorben, erwähnt, war, wie wir nun wissen, keine Tochter des Malers, wofür ich sie früher hielt; was mich zu diesem Irrthum verleitete, war die Wahrnehmung, dass sonst durch das ganze XVI. Jahrhundert hindurch kein andrer Holbein in Basel vorkömmt. Seither fand ich eine Dorothea Holbeinin, Ehefrau eines Rebmanns Hans Koch, Hintersässen von Basel (24. Aug. 1557). Dieselbe kömmt später auch (19. Juli 15[illegible]2) als Frau eines andern Rebmanns, Georg H[illegible]er. Wahrscheinlich hätten sich diese Felicitas und Dorothea von auswärts nach Basel verheiratet.

Bevor ich mit den Holbeinischen Familienverhältnissen abschliesse, kann ich nicht umhin, auch die auf Holbein zurückgeleitete Abstammung eines Theils des Merian'schen Geschlechts zu berühren, da dieselbe von Hegner, jedoch unrichtig, erwähnt, von Wornum dagegen für unmöglich erklärt wird, indem, wie er meint, Holbein keine Töchter von seiner Basler Frau gehabt habe. Die genealogischen Aufzeichnungen, welche von dieser Abstammung berichten [94]), wurden 1701 von einem Andreas

94) Im Besitz des Hr. Samuel Merian.

Merian, Pfarrer zu St. Theodor aus dem Tauf- und Trauungsregister seiner Kirche zusammengestellt, und erweisen sich, so weit sie sich auf diese Quelle stützen, als richtig. Die Hauptsache jedoch, nämlich die Bestätigung, dass der Müller Syff eine Tochter Holbeins, Namens Küngold oder Kunigunde zur Frau hatte, findet sich nicht im Kirchenbuch, da das Trauungsregister nicht so weit zurückreicht, und bei den Eintragungen der zehn Kinder dieses Syff im Taufregister der Name der Mutter, wie überhaupt bei den meisten dieser ältern Eintragungen, aus Nachlässigkeit nicht angegeben ist. Die Sache musste also auf Familientradition beruhen, und dass diese nicht ungegründet war, sehen wir aus dem bei Anlass von Jacob Holbeins Tod erwähnten Gewaltsbrief, in welchem als Gatte der Küngold Holbein wirklich der Müller Andreas Syff genannt ist. Dass er Andreas hiess, und nicht Rudolf, wie er im Merian'schen Stammbaum, und bei Hegner (welcher eine Géneration überspringt) irrthümlicher Weise genannt wird, habe ich schon vor Auffindung jener bestätigenden Urkunde, aus dem Taufregister nachgewiesen (S. Woltmann II. p. 329).

Die von Hegner angeführte Genealogie ist daher in folgender Weise zu berichtigen und zu vervollständigen:

1. Generation.

Andreas Syff, der Müller, geb. 1528, ältester Sohn von Oswald Syff dem Müller,
Küngold Holbein, geb. circa 1530, gest. 1590, Tochter von Hans Holbein dem Maler

verehlicht 1549 oder 1550.

2. Generation.

Rudolf Syff, der Müller, geb. 1564, gest. 1603 an der Pest,
Judith Weiss

verehelicht um 1589.

3. Generation.

Friedrich Merian der Säger, geb. 1595, gest. 1669,
Christiana Syff, geb. 1597, gest. 1669, Tochter des obigen Rudolf Syff,

verehlicht 1616.

Dieser Friedrich Merian ist der Grossvater des oben erwähnten Verfertigers des Merian'schen Stammbaums, und der Bruder des berühmten Kupferstechers Matthäus Merian, welcher sich zu Frankfurt a/Main niederliess.

II. Jacob Meyer[95]), genannt „zum Hasen“ und seine Familie.

Jacob Meyer, zur Unterscheidung von andern desselben Namens, gewöhnlich Jacob Meyer zum Hasen, oft auch nur Jacob zum Hasen genannt [96]), war seines Gewerbes ein Wechsler, (banquier). Als solcher empfing er 1503 am St. Thomastag die Zunft zum Hausgenossen, welche diejenige der Wechsler, Goldschmiede, Glocken- und Kannengiesser war. Da die Zunftannahme bei Bürgersöhnen in der Regel den Eintritt in die Mehrjährigkeit, oder, wenn die Verehlichung früher erfolgte, den Zeitpunkt der letztern bezeichnet, so wird man kaum weit abirren, wenn man Meyers Geburt annähernd um 1480 annimmt. 1504, (Zinstags post Urbanj) wird er im Fertigungsbuch, bei Anlass einer von ihm gekauften Kornrente, bereits als verheirathet erwähnt: . . . . . . der Ersame Jacob Meyer der Wechsler vnd Fraw Magdalene sin Eewürtj ꝛc. Diese seine erste Ehewirthin, Magdalena berin (Bär) war die Tochter Hans Ber's des ältern, und hatte vor ihrer Ehe mit Meyer einen andern Gatten, Namens Murer gehabt, welcher zwei Kinder, Heinrich und Katharina

---

95) Die Orthographie dieses Namens, ist, wie überhaupt diejenige der damaligen Zeit, sehr schwankend. In den meisten Fällen findet er sich Meiger oder Meyger geschrieben, wie auch andere ähnliche Worte ein weiches g annehmen z. B. frig, (frei) zweigen statt zweien (siehe Seite 143) u. s. w. Doch kommt gleichzeitig auch die Schreibart Meier und Meyer vor.

96) Dieser Beiname bezieht sich ohne Zweifel auf ein Haus oder auf ein Geschäftslocal, das er besessen; man wird dabei zuerst an das Haus „zum Hasen“ auf dem Marktplatz, neben dem Rathhaus, denken, welches damals schon diese Benennung trug; dieser Annahme scheint aber der Umstand zu widersprechen, dass sich im Fertigungsbuch vom Jahr 1520 ein Besitzwechsel dieses Hauses eingetragen findet, wo Meyer weder als Verkäufer noch als Käufer figurirt. Das erste Vorkommen des Beinamens finde ich im Fertigungsbuch unter dem 23. September 1508 (sabato post Matthej) wo „der Ersame Jacob Meiger der Wechsler zum Hasen“ als Käufer des Landgutes Gross Gundeldingen genannt wird. —

hinterliess. Magdalena Ber[97]), Meyers erste Frau, starb 1511, wie wir bei Anlass einer Theilungszwistigkeit zwischen ihm und seiner damals schon verheiratheten Stieftochter ersehen[98]), welche eben kein sonderlich günstiges Licht auf seinen Charakter wirft. Das genaue Datum erfahren wir aus ihrem uns von Tonjola[99]) überlieferten Epitaph: auf Zinßtag nach S. Matthistag starb die Ersame Fraw Magdalena Berin, Jacob Me .... anno 1511[100]). Kinder aus dieser Ehe scheinen nicht vorhanden gewesen zu sein. —

Wie lange Meyer im Wittwerstande verweilte, ist nicht genau zu ergründen. Die erste Aufzeichnung, welche seiner zweiten Gattin Erwähnung thut, ist ein Kaufbrief, datirt Sonntags vor Pfingsten 1513[101]); wo „der Ersam wys Her Jacob Meyer der Reten zu Basel vnd frow Dorothea sin eelich gmahel mit Im" als Verkäufer eines Hauses vorkommen. (Ein Jahr früher, 7. Feb. 1512, wird er bei einem ähnlichen Anlass noch allein genannt). Ihr vollständiger Name war, wie wir später sehen werden, Dorothea Kannengiesser, ein Geschlecht, welches in Thann im Elsass ansässig war. Der Name Anna Zschekapürlin, welcher ihr bisher gegeben wurde, beruht somit auf einem Irrthum, und diess braucht uns nicht zu wundern, da die älteste Quelle, welcher er entnommen ist, der Index operum Holbenii des unzuverlässigen Patin ist[102]). — Selbst Dr. Rem. Fæsch, dessen handschriftlichen Notizen Patin Vieles entnommen hat, kennt den Namen der Frau Meyer nicht; an einer Stelle nennt er sie Verena .... ; es geht aber aus seinen übrigen Angaben hervor, dass er in einer Verwechslung mit Bürgermeister Jacob Meyer, genannt „zum Hirtzen", befangen ist, und diese beiden gleichnamigen Persönlichkeiten unter einander mengt. — Schon längst hatte ich übrigens Zweifel über den Namen Anna Zschekapürlin; das Archiv des Karthäuser Klosters, dessen letzter Prior Hieronymus Zschekapürlin war, enthält nämlich zahlreiche und ausführliche Nachrichten über diese reiche und angesehene Familie, aus welchen sich ein vollständiger Stammbaum aufstellen liess; von einer Anna, welche Jacob Meyers zum Hasen Frau gewesen wäre, findet sich darin keine Spur; vergebens sucht man auch diesen

97) Es ist hier darauf aufmerksam zu machen, dass damals die Frauen (seltene Fälle ausgenommen) nach ihren angebornen Familiennamen, und nicht nach demjenigen ihrer Männer benannt wurden.

98) s. Urtheilbuch, Zinßtags noch thome (23 December.)

99) Basilea sepulta. pag. 218.

100) 26. Februar.

101) 14. Mai.

102) In dessen Ausgabe von Erasmus, Laus stultitiae. Basel 1676.

Namen in dem Testament der reichen Frau Maria Zschekapürlin, (gest. 1526) Gemahlin des Junker Morand von Brunn, welche sonst jeder weiblichen Anverwandten ein Legat in Geld oder ein Andenken vermachte. —

Das Fehlen eines, die Zeit von Joh. Bapt. 1529 bis Joh. Bapt. 1531 umfassenden Bandes der Urtheilbücher macht es leider unmöglich, den Zeitpunkt von Meyers Tod genau zu bestimmen. Die erste Nachricht davon findet sich im darauf folgenden Bande (1531—33) unter dem 27. Juli 1531:

Da hat Frow Dorothea Kannengiessery, Her Jacob Meygers, genant zum Hasen, glaßne Eeliche wyttwe, die vogtye in nachgeschribner sach von Reinharten Rettalet vffgenommen &c.

Sein Tod wird muthmasslich in der ersten Hälfte dieses Jahres, vielleicht auch schon 1530 erfolgt sein. Allzulange verweilte die hübsche Frau nicht im Wittwenstande. Am 4. Juni 1532 heisst es bereits von ihr:

„Da geben Gwallt der vest Junckher Durs Marschalck, vogt zu Zwingen, vnd Frow Dorothea Kannengiesserj, sin Eehlich Gmahel" &c. und am 24. August desselben Jahres: „Demnach so hat sy" (nämlich Junckfrow Ursula berin) „mit Irm vogt Gwalt geben gemeltem Heinrichen Murer,[103]) alles das so frow Dorothea Kannengießerin vnd Junckher Durß Marschalck Ir eelicher huswürt ouch andere als erben her Jakob Meygers vermelter frow Dorothea vorigen emans seligen, hinder Inen haben, das Iro Junckfrow Ursula zugehörig ist, zevordern, zu heuschen ze empfahen" &c.

Auch diesen Gatten überlebte sie, denn am 30. Oct. 1546 kömmt folgende Notiz vor:

„Da ist die Erenrich Frow Dorothea Kannengiesserin, wylend des Edlen vesten Junkher Urssen Marschalckhs seligen verlassne eeliche wittwe, burgerin zue Basell, in nochgeschribner sach, mit Rudolf Deckhen, burger zu Basell, rechtlich vervogtett worden" &c.

Auffallend ist, dass während wir auf dem von Meyer gestifteten, berühmten Holbein'schen Madonnenbilde drei Kinder dargestellt sehen, von der ersten uns bekannten Erwähnung seines Todes an, nur die Tochter Anna als Erbin genannt wird; die beiden Knaben müssen daher vor diesem Zeitpunkte gestorben sein; in der That findet sich von einer männlichen Descendenz Meyers nirgends eine Spur, und Wurstisen zählt in seiner 1580 erschienenen Basler Chronik dieses Geschlecht zu den erloschenen. Was die Tochter betrifft, so wird sie schon bei jener ersten Erwähnung von Meyers Tod als Gattin des Niclaus Irmy genannt:

---

103) Meyers Stiefsohn.

„Da Hat Frow Anna Meygeri Niclausen Irmy's Eeliche Hußfrow die vogtye von Niclausen Irmy, Irem Eeman vffgnommen" ɛc.

Die folgenden, gleichfalls den Urtheilbüchern entnommenen Erwähnungen werden keinen Zweifel darüber bestehen lassen, dass die Anna Meyer die Tochter der Frau Dorothea und kein Kind aus Meyers erster Ehe war. —

11. Januar 1532. . . . Reinhart Retalet als gwalthaber frow Dorothea Kannengiesserinn, her Jacob Meygers seligen wittwe, vnd Claus Irmy als gwalthaber frow Ana Meygerh, Irer Dochter, finer eelichen Hußfrowen ɛc.

31. Mai 1533. . . . Claus Irmy, als ein gwalthaber frow Anna Meygerj finer eefrowen, vnd Reinhart Retalet beid burgere zu basel, als gwalthaber Frow Dorothea Kannengiesserin, vermelter Fraw Anna muter, als erben Hern Jacob Meygers, burgers zu Basel Irs vaters vnd Huswürts seligen ɛc.

Am überzeugendsten ist endlich ein Actenstück vom 13. Juli 1549, in welchem die Anna Meyer und ihr Gatte Nicl. Irmy als alleinige Erben der um jene Zeit verstorbenen Frau Dorothea Kannengiesserin „ihrer ehelichen Mutter vnd Schwieger seligen" erwähnt werden.

Sampstags den xiij tag Heuwmonatz.

Da gipt gwallt, der ersam wys, her Niclauß Irmy deß Radts zur Basell, Innamen sin selbs, vnnd dann als vollmechtiger gwalthaber, der ersamen frow Anna Meigerin finer eelichen hußfrowen, Dem erbernn Hansenn bagenbach, b. z. b. zeigern diß brieffs, Demnach vnd, als er Niclauß Irmy erzälte, der edel vest Junckher Durß Marschalckh selig, Ime vnd finer eefrowen, als erben frow Dorothea Kannengiesserin, finer gmachell, vnd Ir beider lieben vnd eelichen Mutter vnd schwiger seligen, Drühundertt gulden, Rechter warer, gichtiger vnnd bekhanttlicher schuld, vnnd dann hundert gulden versprochener Morgengob, alleß vermög vnnd Inhalt deß Schuld vnd Eesturbrieffs, harumb gnugsam versichert vnnd versigellt vffgricht, zuthun schuldig verplibenn sie, dorumb er dann ouch, sin Huß vnd Hoff, zue Telspurg, vnnd sunst all sin hab vnd gutt, Ligendtts vnd varendts, vermög der brieffen, verpfendt vnd versetzt hat, Diewil dann, Ime Niclausen Irmy, von dem fürsichtigen ersamen wisen, Herrn Syffriden vorburger, Meiger zu telsperg ein verkhündigung zuekhomen, dorinn allen vnnd Jeden schuldfordern, Junckher Durß Marschalcks seligen, verloßner hab vnd güttern, vff Zinstag noch sant Margretthen, den sechtzechenden Julij nechstkünfftig, doselbs zue Delsperg, vff dem Rathhuß, zue früger tag zitt, zeerschinen, verkhündt, Vnd aber Ime Niclausen Irmj, sollichen tag zuebesuchen vnd zeerschinen, anderer finer obligenden gschefften halb, nitt müglich ɛc. Harumb von wegen, finem vnnd finer Hußfrowen, die obgemeltten Drühundert gulden schuld, vnd hundertt gulden Morgengob, mitt sampt Costen vnd schaden, vff obgemeltz Junckher Durß Marschalcks seligen, verloßnenn hab vnd güttern, zuvordern, zueheuschen, Inzennemen

vnd Inzepringen, vnd ob Im Jemandtz, wer der were, doran Hinderung vnd Intrag thun, ouch sollichs sperrenn wurdj, Alßdan gegen demselben gerichtz vnd Rechtz, geistlichs oder weltichß, noch siner ordnung vnd aller Noturfft zepflegen, Ouch die Vnnderpfennder für solliche iij^c gulden schuldt vnd j^c gulden Morgengob, Hafft vnnd verschriben, vnnd wo doran abgieng, alle andere Junckher Durß Marschalckhs seligen verloßne hab vnd güttere, Ligende vnnd varende, wo die glegen, zubetreten vnd anzekhomen sind, harumb anzegriffen, zenöten, zehefften, zepfenden, zevergandten, zeverkhouffen vnd zevertriben, Ouch brieff vnd gwarsamj über sollich schuld vnd Morgengob wysendt, Inzelegen, Rechtsatz zuthun, Vrtheln zuoempfachen, zeappelliern, zequittiren, zeversigln, vmb Insigel zpitten, vnnd sunst all sin Noturfft zehandlen cum clā substituendj In Melierj for. promitt. vtt moris est.

Der Umstand, dass dieser Schuldbrief der Anna Meyer als natürliches Erbe zufällt, ist gewiss der sicherste Beweis, dass sie die leibliche Tochter der Dorothea Kannengiesser war.

Was diesen Aufzeichnungen in kunsthistorischer Beziehung Wichtigkeit verleiht, ist der dadurch gewonnene Anhaltspunkt für die Entstehung des Darmstädter Madonnenbildes. Niemand wird daran zweifeln, dass das darauf dargestellte knieende Mädchen Anna, die Tochter von Jacob Meyer und der Dorothea Kannengiesser ist. Da nun, wie oben bemerkt, Meyers Verehlichung mit dieser Frau wahrscheinlich nicht vor 1512 stattgefunden haben wird, indem sonst die Frau in der früher erwähnten Kauffertigung vom 7. Februar 1512, der Uebung gemäss, als Mitverkäuferin genannt sein müsste, und seine erste Gattin erst am 26. Febr. 1511 gestorben war, so wird die Geburt der Tochter frühestens in den Anfang des Jahres 1513 gesetzt werden können. Dreizehn Jahre sind aber das niedrigste Alter, das man dem dargestellten Mädchen geben darf, und somit kann das Bild kaum vor 1526 gemalt sein; dafür spricht ausserdem der nicht unbeträchtliche Unterschied im Alter Meyers, den wir zwischen diesem Bilde, und dem 1516 gemalten Portrait, wahrnehmen, und der wohl zehn Jahre betragen mag. Die beiden folgenden Jahre sind ausser aller Frage, da Holbein damals in England war. Ausserdem bliebe noch die Möglichkeit, dass Holbein das Bild 1528 bei seiner ersten Rückkehr aus England gemalt hätte, was jedoch nicht sehr wahrscheinlich ist, da die Malweise noch zu sehr auf seine vorenglische Epoche hinweist.

Die angeführten Stellen aus den Urtheilbüchern enthalten ferner die urkundliche Bestätigung des, bisher nur durch den Fäschischen Familienstammbaum (Stammbäume sind bekanntlich keine untrüglichen Quellen) uns überlieferten Verwandtschaftsverhältnisses zwischen Jacob Meyer zum

Hasen und dem Bürgermeister Remigius Fäsch, von welchem sein Enkel Dr. Remigius Fäsch (der Besitzer der Fäschischen Kunstkammer) in seinen handschriftlichen Kunst-Notizen berichtet, dass derselbe das erwähnte Bild besessen habe. Dieser Bürgermeister Fäsch (geb. 1541 gest. 1610) vermählte sich nämlich 1576 in dritter Ehe mit Rosina Irmy, geb. 1537, Tochter des Niklaus Irmy und der Anna Meyerin, und musste somit durch Erbschaft in den Besitz des Bildes gelangt sein. Dass er es 1610 an den Rathsherrn Lux Iselin für 100 Goldkronen verkaufte, dessen Erben es zwanzig Jahre später für 1000 Imperiales an den Amsterdamer Le Blon veräusserten, berichtet Dr. Fäsch in den erwähnten Kunstnotizen über Holbein, nicht ohne einen Anflug bittern Unmuths. — Um die Geschichte des Bildes hat G. Th. Fechner sich durch eine, auf gründliche Forschung gestützte, und mit allen wünschbaren Belegen ausgestattete Abhandlung verdient gemacht.[105]) Dass von den beiden Exemplaren, die sich die Priorität streitig machen, dasjenige, welches sich in Darmstadt im Besitz der Prinzessin Karl befindet, das nämliche ist, dessen Besitzwechsel von seinem ursprünglichen Besteller an bis auf Le Blon nachgewiesen ist, wird von Woltmann in überzeugender Weise dargethan[104]).

Es dürfte schliesslich von Interesse sein, auch die Persönlichkeit Meyers, der durch seine Beziehung zu einem der ersten Meisterwerke deutscher Kunst fast eine geschichtliche Bedeutung erlangt hat, näher kennen zu lernen, selbst auf die Gefahr hin, in mancher Hinsicht enttäuscht zu werden. Wer sich je durch jenes andächtige und biedere Gesicht angezogen gefühlt hat, wird nicht ohne Bedauern vernehmen, dass die über ihn vorhandenen gedruckten wie ungedruckten Berichte nicht geeignet sind, uns ein günstiges Bild von seinem Charakter zu geben. Schon bei Anlass der Theilung der Hinterlassenschaft seiner ersten Frau haben wir gesehen, dass das Gericht zwischen ihm und seiner Stieftochter entscheiden musste, da er gewissen, seiner Frau auf dem Todbett gegebenen Zusicherungen nicht nachkommen wollte. Ein sodann jahrelang durch die Gerichte geschleppter Prozess wegen einer Wiese, die er sich von einer Frau Brunner als Ergötzlichkeit für die Vogtei ihrer Kinder hatte versprechen lassen, und der schliesslich zu seinen Ungunsten entschieden wurde, lässt gleichfalls seine eigenmächtige und habsüchtige Sinnesart erkennen. Mehr noch erscheint sein politischer Charakter in einem getrübten Licht. Nachdem er, als der erste aus dem Bürgerstand, von 1516 bis 1521 die Bürgermeisterwürde bekleidet, musste er im October des letztern

104) (Holbein und seine Zeit II, 452.)

105) Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna. (Archiv für d. z. K. XII. Jahrg.)

Jahres seiner Stelle entsetzt und gefänglich eingezogen werden, als einer derjenigen, welche heimliche Pensionen von Frankreich bezogen hatten.

Die Erbitterung unter der Bürgerschaft gegen ihn und einige andre des Raths, namentlich Oberstzunftmeister Ulrich Falkner und Hans Galicion, war sehr gross, da man ihnen aus dieser Ursache die Schuld an der Schmach beimass, dass vor Mailand Eidgenossen gegen Eidgenossen hatten kämpfen müssen. Eine beträchtliche Summe, mit welcher Meyer im Geschäft seines, als Vermittler dieser Bestechung besonders compromittirten, und desshalb entflohenen, Verwandten, Hans Galicion betheiligt war, wurde ihm, als dessen Güter eingezogen und vergantet wurden, nicht zurückerstattet, worüber er sehr aufgebracht war und sich in Lästerungen wider die Regierung erging. Dafür neuerdings in's Gefängniss gelegt, und mit grosser Strafe bedroht, erlangte er seine Freilassung erst in Folge der Fürbitten und Bürgschaft seiner Verwandten und gegen eine Geldbusse von 100 fl., was wir namentlich aus der Urfehde vernehmen, welche er bei seiner Freilassung schwören musste, und die noch im Rathsarchiv im Original vorhanden ist[106].) (17. März 1523). Noch 1527 ist der Ton, in welchem das Rathsbuch seiner erwähnt, ein sehr ungnädiger.

Bei Anlass der Durchführung der Reformation im Jahr 1529 war Jacob zum Hasen der Wortführer der katholischen Parthei, die einen sehr grossen Anhang im Rath hatte. Die Begehren, welche er vorbrachte, waren auf Gründe gestützt, in welchen vor Allem die Furcht vor zeitlichem Nachtheil durchblickt. „Sie bäten ernstlich die Herren, den schweren, wichtigen Handel wohl zu bedenken, in Betrachtung, dass ihre Sachen nicht dermassen wie in Zürich und Bern beschaffen, welche ihre Zins, Einkommen und Gülten in ihren eignen Gebieten hätten: da aber die ihren in anstossenden Landen des Fürstenthumbs Oestereich und der Markgraveschaft Baden lägen, welche dieses neuen Glaubens nicht wären,

---

106) Als hauptsächlichster Bürge wird darin Meyers Schwiegervater, Jacob Innemer von Thann genannt. Dieser Name scheint im Widerspruch mit denjenigen von Meyers Frauen zu stehen, von welchen, wie wir sahen, die erste Ber, die zweite Kannengiesser hiess. Archivar Mossmann in Colmar, an welchen ich mich um Aufschluss wandte, belehrt mich, dass das Wort Innemer als Geschlechtsname in Thann nie existirte, dagegen aber ein öffentliches Amt (Einnehmer) daselbst bezeichnete. Bekanntlich wurden damals die Personen oft nur mit den Taufnamen genannt, welchen man die Bezeichnung ihres Berufes, oder ihrer Herkunft, oder ihres Wohnhauses beifügte. So liest man z. B. öfters Durs Goldschmied, für Urs Graf u. s. w. Jacob Innemer war daher Niemand anders als der Vater der Dorothea Kannengiesser, welche in der That von Thann gebürtig war.

sondern denselbigen bis in Tod verfolgeten. Daraus dann mengklich was erfolgen wurd, verstehen könnte: bäten desshalb, mann sollte sie nicht zu verderblichen Schaden weisen etc.“ (Wurstisen Baslerchronik, p. 567.) Bekanntlich sah sich der Rath, welcher lange schwankend blieb, endlich genöthigt, der reformirt gesinnten Bürgerschaft nachzugeben, und zwölf Rathsglieder mussten aus dem Rath austreten. Meyer überlebte den Kummer, wie wir gesehen haben, nicht lange.

Neben seiner merkantilischen und seiner staatsmännischen Laufbahn war Jacob Meyer auch ein streitbarer Mann und scheint die den damaligen Schweizern eigene Leidenschaft für den Kriegsdienst getheilt zu haben. 1597 war er als Fähndrich unter den schweizerischen Hülfstruppen, welche dem französischen General-Lieutenant d'Amboise die abtrünnig gewordene Stadt Genua wieder einnehmen halfen. 1510 stand er als Hauptmann an der Spitze des Zuzugs von 400 Baslern zu dem 6000 Mann starken schweizerischen Söldnerheer, welches Cardinal Schiner von Sitten für den Pabst angeworben hatte, um diesem gegen den Herzog von Ferrara beizustehen. Nach einem vergeblichen Versuch, in Oberitalien einzudringen, indem es ihnen an grobem Geschütz mangelte, und die Franzosen die Pässe besetzt hielten, kehrten sie unverrichteter Dinge, und ohne Sold erhalten zu haben, nach Hause zurück. 1515 sehen wir Meyer abermals als Hauptmann bei dem eidgenössischen Heere, welches dem Pabst Mailand eroberte; 1513 erscheint er als Abgeordneter bei der Einsetzung des Maximilian Sforza in genannter Stadt. 1520 überrumpelte er durch List, an der Spitze von 200 Baslern, das Schloss Pfeffingen, welches dem Bischof von Basel gehörte. Noch 1524 sehen wir ihn als Hauptmann einer Abtheilung Basler nach Frankreich ziehen; dieselben kehrten indess nach wenigen Wochen wieder zurück, aus welcher Ursache ist nicht bekannt.

Aus dieser kurzen Charakteristik Meyers wird man wohl leichter den Mann erkennen, wie er uns in dem Bilde von 1516, mit dem Goldstück in der Hand, entgegentritt, als den frommen Beter zu Füssen der heil. Jungfrau, in welcher Gestalt er freilich den Meisten besser bekannt ist. Wenn auch die Geschichte und die Gerichtsbücher nur Schattenseiten seines Charakters zeigen, so erkennt dafür die Kunstgeschichte ihm das unbestrittene Verdienst zu, unsern Maler von Anfang seiner Ansiedlung in Basel an durch Bestellung unterstützt und ermuntert, und in der Folge durch die Stiftung des berühmten Madonnenbildes die deutsche Kunst mit einem ihrer herrlichsten Denkmäler bereichert zu haben. —

III. Laïs corinthiaca.

Welcher aufmerksame Besucher der Basler Kunstsammlung hätte je mit besonderem Interesse vor jenem liebreizenden Frauenbildniss verweilt, dem die Laune unsers Künstlers die bezeichnende Unterschrift: Laïs Corinthiaca 1526 gegeben hat, ohne die Neugierde zu hegen, was es wohl mit dieser Benennung für eine Bewandtniss habe? Der halb schmerzliche, halb lüsterne Ausdruck des fein geformten, vornehmen Gesichts, die gewählte Eleganz des reichen Costüms, die Geberde der rechten Hand, welche zu den schon vor ihr liegenden Goldstücken noch mehr zu begehren scheint, diess Alles deutet darauf hin, dass Holbein sich wirklich in diesem Bilde die Aufgabe gestellt hatte, die verführerische Macht käuflicher Liebesgunst darzustellen, wenn wir auch nicht in der Deutung der linken Handbewegung so weit gehen wollen, wie Hegner diess gethan. Dieselbe Dame, im nämlichen Costüm abgebildet, mit einem nicht gerade schönen nackten Kinde neben sich, das sich durch einen Pfeil im rechten Händchen als Amor und eben dadurch die Dame als Venus qualifizirt, bildet das Gegenstück zu dem ersten Bild. Beide stammen aus der Amerbachischen Kunstkammer und werden in dem um 1586 von Basilius Amerbach eigenhändig geschriebenen Inventar derselben in folgender Weise angeführt:

„Zwei täfelin daruf eine Offenburgin conterfehet ist uf eim geschriben Lais corinthiaca die ander hat ein Kindlin by sich H. Holb. beide, mit ölfarben und in ghüssen."

Basilius Amerbach kannte also das Modell zu den beiden Bildern und bezeichnet es als eine Dame aus dem vornehmen Baslergeschlecht derer von Offenburg; man ist daher berechtigt, anzunehmen, dass es zu jener Zeit eine solche gegeben habe, die sich durch ihren Lebenswandel gerade zum Modell einer Laïs eignete. Diess war in der That der Fall.

Verschiedne Gerichtsbücher enthalten Aufzeichnungen über eine Dorothea Offenburgin, Ehefrau eines Junkers Joachim von Sultz, welche dieselbe als eine vornehme Buhlerin kennzeichen. Sie war die Tochter von Junker Hans von Offenburg und Magdalena Zschekapürlin, deren Verehelichung spätestens ins Jahr 1502 fällt[107]). Jener starb 1513 mit Hinterlassung von zwei Töchtern, Dorothea und Anna, welchen kurz nach seinem Tode noch ein Sohn, Peter, folgte. Schon die Wittwe, der Dorothea Mutter, scheint in der Folge auf Abwege gerathen zu sein; wir entnehmen diess nämlich einem Codizill zu dem Testament der reichen Frau Maria Zschekapürlin vom Jahr 1523, worin diese eine frühere Testamentsbestimmung zu Gunsten ihrer Nichte Magdalena widerruft, und dafür festsetzt:

Das nach irm tod vnd abgang die drü kind irer Muter sover sy widerkert vnd sich frombklich vnd erlich haltet, ein zimlich lipgeding davon sy ein zymlich tisch narung, Desglichen erbere nottürfftige becleidung haben möge, erkoufen, wytter sollen sy iro nützit schuldig sin, ob sy aber nit widerkeren, vnd sich frombklich vnd erlich halten, oder das sy widerkeren, vnd darnach aber von der erberkeit lassen wurde, alsdann sollen ir die kinder ganz nützit verpunden noch pflichtig sin.

Dorothea Offenburgin scheint frühe schon in die Fusstapfen ihrer leichtsinnigen Mutter getreten zu sein. Die über sie aufgefundenen Notizen, wiewohl aus einer spätern Zeit als die beiden Portraite, nämlich dem Jahr 1538, geben uns das Bild einer Person, welche in ihrem lasterhaften Lebenswandel schon eine ziemliche Vergangenheit hinter sich haben musste. Sie sind dem Kundschaftbuch entnommen und bestehen in den Aussagen von zehn verschiedenen Zeugen, welche theilweise in Einzelnheiten sich ergehen, die Anstands halben nicht wiedergegeben werden können. Ich begnüge mich daher, von diesen zehn Berichten nur denjenigen, welcher am anständigsten gehalten ist, hier wörtlich anzuführen:

Donnstag den xiij tag Hornungs (1539) Hat Frow Dorothea Offenburgin, dis Zügen wider Anna schottin rechtlich verwaßt:

Elspeth Gergen sparhans eefrow sagt by Irem harumb geswornen eyd, Alsdann Ir muter der Anna schottin grosfater zur Ee gehebt, vnd von deßwegen sy dieselb Anna schottin, viel kuntschaft zu Iro Zügin gesucht zum dickernmal, Ires handels vnd wesens halb, mit Iro red gehalten, Als Im schiessen, vmb sant bartholomes tag, nechstverschinen[108]) hab Anna schottin, Iro gezügin clagt, das sy nit mer by frow Dorothea Offenburgin, Irer frowen by deren sy diente

107) Zufolge einer Testamentsbestimmung des Junker Morand von Brunn (siehe den Aufsatz v. Woltmann) „Laïs corinthiaca" im Beiblatt der Zeitschr. f. bild. Kunst, Jahrg. 1867, pag. 137.)

108) Also 24. August 1538.

pliben, dann sy tribe ein sollich ergerlich vnerbarlich wesen, das sy die Anna, das nit mer sehen mechte, vnd sagte die Anna sy frow Dorothea, becleidete sich zum tag zwey oder drü malen, vnd das einem Junckhern von bern zu Lieb, Sy frow Dorothea, vnd derselb Junkher giengen ouch mit einandren, In ein Camer, machen Inwendig für das schloß ein bapir das man sy nit sehen sollte, was sy mit enandern handleten, vnd die andern Junckfrowen Im hus weren vor der camer gestanden, hetten mit einer spynlen durch das schlüssel Loch, das papir Inwendig vom schloß hinweg gestoßen, vnd sy welte mit solchem huren vnd bubenwerch nütt zu schaffen haben Da hete die Zügin Sy die Anna schottin gestraft, vnd gesagt, sy selte lugen was sy redte, Es were nit gut, mit solchen Lüten also zu handlen, sy solte ouch swygen, sich der sach nit beladen vnd Ir ding schaffen, hab sy also mit disen worten, abgewisen, witer ist dise Zügin nit wüssend.

Wenn diese Kundschaft, welche, wie die Einleitung zeigt, auf Anregung der Offenburgin verfasst wurde, den Zweck haben sollte, sie von der angeblichen Verläumdung rein zu waschen, so scheint der Erfolg dieser Absicht nicht entsprochen zu haben, denn die Zeugen, welche die Schottin ihrerseits stellte, lassen in ihren Aussagen keinen Zweifel darüber, wie es sich mit der Sittlichkeit der Dame verhielt. Vier Jahre später verlangte der Gatte die Herausgabe der gegen seine Frau verfassten Kundschaften, um sich ihrer zur Unterstützung seiner Ehescheidungsklage bedienen zu können; sie wurden ihm auch wirklich zugestellt. Unter den Amerbach'schen Papieren, welche die Universitätsbibliothek aufbewahrt, findet sich ein ehegerichtliches Urtheil vom Jahr 1546, dieses Ehepaar betreffend, aus welchem hervorgeht, dass beide Gatten wegen ärgerlichem Lebenswandel eingesperrt, mit Geldbusse belegt und des Landes verwiesen werden mussten. Die Frau verklagt ihren Mann wegen Misshandlung und der Mann die Frau wegen Ehebruch; beide waren schon früher mehrmals geschieden worden, und dazwischen wieder zusammengekommen. Dass der Mann ebenso sittlich verkommen war, wie die Frau, darüber geben schon einige der früher angedeuteten Zeugenberichte ziemliche Gewissheit.

Dass es nun diese übelbeleumdete Dorothea Offenburgin sei, welche schon im Jahr 1526 Holbein zu dem Bilde veranlasst habe, diess lässt sich freilich nicht als eine bestimmte Thatsache, sondern nur als eine Möglichkeit aufstellen. Dieselbe wird noch dadurch unterstützt, dass ihr muthmassliches Alter (als das älteste der drei Kinder Hans von Offenburgs mochte sie um 1502 geboren sein) mit demjenigen der dargestellten Laïs ziemlich übereinstimmen wird.

IV. Hans Lützelburger.

Die Frage, ob Holbein die berühmte Folge von Holzschnitten, welche unter der Benennung der Bilder des Todes, Imagines mortis, bekannt sind, und als Meisterwerke der Holzschnitttechnik die höchste Bewunderung verdienen, nicht bloss vorgezeichnet, sondern selbst geschnitten, ob er überhaupt je die Kunst des Formschnitts eigenhändig ausgeübt habe, hat von jeher die Kunstgelehrten beschäftigt und wir sehen Männer von bedeutender Autorität sich theils für, theils gegen diese Annahme aussprechen. Am eingehendsten hat seiner Zeit Baron Rumohr in seiner Schrift: „Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen", (Leipzig 1836) die Frage behandelt, und sich für die Eigenhändigkeit erklärt, indem er Holbein an die Spitze einer eigentlichen Formschneider-Werkstätte stellte; in seiner Beobachtung ging er so weit, nicht nur von jedem Blatt, sondern von einzelnen Figuren bestimmen zu wollen, ob sie vom Meister selbst, oder von diesem oder jenem seiner Gesellen, deren er vier zu unterscheiden glaubte, ausgeführt sei.

Ihm entgegnete Peter Vischer im Kunstblatt von 1838, No. 50—54 und bewies, dass das Verdienst des Formschnittes der Bilder des Todes dem Hans Lützelburger gebühre. Bekanntlich findet sich auf einem Schildchen am Bette der Herzogin das Monogramm HL, welches die Anfangsbuchstaben dieses, auf andern gleichzeitigen Holzschnitten von nicht minderer Vortrefflichkeit und Feinheit, ausgeschriebenen Namens sind. Ein Kampf von wilden Männern und Bauern in einem Walde mit dem unbekannten Monogramm H. N. hat im Rande die in beweglichen Typen gedruckte Unterschrift: Hanns Levczelburger, Furmschnider 1522[109]). Unter dem Todesalphabet, einer Folge von Uncialbuchstaben

---

109) Passavant, Peint. gr. III, 443.

mit ähnlichen Darstellungen wie die Todesbilder und von unverkennbarer Holbeinischer Invention und Zeichnung, liest man: Hanns Lützelburger, Formschnider, genannt Franck. Mit diesen Blättern wollte er sich vielleicht den Buchdruckern empfehlen, und hat wohl kaum geahnt, welche Wichtigkeit diese zwei Namensnennungen dereinst für die Kunstgeschichte haben würden.

Seine Initialen, H. L. FVR (Furmschnider) befinden sich ausserdem noch auf einem Titelblatt zu dem von Thomas Wolf 1523 gedruckten Neuen Testament, einem Blatte, welches dieselbe feine und verständnissvolle Behandlung zeigt, wie die Todesbilder und das Todesalphabet, und die wir noch an einer Anzahl unbezeichneter Blätter bewundern, unter denen namentlich das äusserst seltene Blatt vom Ablasshandel[110]) hervorzuheben ist. Die Folge von Holzschnitten zum alten Testament, welche in einem besondern Büchlein zuerst 1538 bei Melchior Trechsel in Lyon unter dem Titel: Historiarum veteris Instrumenti Icones etc. erschien, scheint grossentheils von derselben kunstgeübten Hand geschnitten zu sein; einzelne Blätter verrathen indess eine geringere Technik und mehrere, namentlich unter den Letzten, sind ganz schlechtes Machwerk. Melchior und Caspar Trechsel waren auch die Herausgeber der Todesbilder, deren erste Ausgabe mit Text das nämliche Datum 1538 trägt.

Wiewohl ich bei meinen früheren Forschungen nicht unterliess, mit aller Aufmerksamkeit diesem Formschneider Hans Lützelburger nachzuspüren, so war doch nicht die geringste ihn betreffende Notiz zu finden. Zwar kommen im Kirchenbuch von St. Peter um 1530 ein Jacob und ein Michel Lützelburger vor, aber von einem Hans keine Spur. Auch bei meiner neuesten Durchstöberung des Gerichtsarchivs suchte ich vergeblich nach diesem Namen; wohl aber fand ich mehrere Aufzeichnungen, welche seine Person in einer Weise bezeichnen, dass die Identität kaum bezweifelt werden kann, nnd zwar geben dieselben gerade über die wichtige Frage einen unverhofften Aufschluss. Das Vergichtbuch meldet unter dem 23. Juni: an Sant Johans baptiste abent 1526:

Da hat Melchior trechsel, von Lyon, für die formen, so er von meister .... formenschniders seligen wegen empfangen, zu bürgen geben, Hans Luxen yselin ob Jemans derselben formen halp, ansprach zehaben vermeint, dem sol derselb bürg vor disem gricht grecht werden, red vnd Andtwurdt geben. Also haben beid teil, nemlich Hans Lux yseli bj dem eyd minen hern getan, als obstat,

110) Passavant. 29.

bürg zu sind, Sodann Melchior trechsel, bj dem eyd sinen hern getan, den bürgen schadlos zu halten, minem Hern Schultheß glopt vnd versprochen.

Von dem aus Nachlässigkeit des Gerichtsschreibers weiss gelassenen Namen erfahren wir wenigstens den Vornamen aus einer gleichzeitigen Aufzeichnung in den „Fröhnungen und Verboten“.[111]

Uff Hannsen Formschniders seligen gut [verbieten:]
Anndres von yer für j lb. iij ß. vmb wynn
Hanns Brasel für j lb. x ß. Hußzinß
Jacob der cremer von Basel für iiij ß. xiiij ₰
Melchior trechsel, von Lyon für xvij gld. xv ß. In müntz schuld
Meister Hans zum Sessel[112]) für iij guld. x ₰
Adam Stump für x ß. x ₰ vmb schuch
Wentz purenkind, hubenschmid für xix ß. i ₰, mehr.ix ₰[113])
Claus vißler gwandtman iiij lb. x ß. x ₰
Hans Wat In schnee[114]) xvj ß. viii ₰
Emerich scherer xv ß.
Meister mathis viii ß. iiij ₰

Aus diesen beiden Documenten vernehmen wir also von einem um jene Zeit in Basel verstorbenen Formschneider, welcher in directem Verkehr mit dem Buchdrucker Melchior Trechsel in Lyon gestanden und von diesem Vorschüsse auf gewisse ihm bestellte Formen (so wurden die Holzstöcke genannt) empfangen hatte. Nach seinem Tode fordert Trechsel die fertigen Formen und diese werden ihm von Gerichtswegen verabfolgt, nachdem er einen Bürgen gestellt, für den Fall, dass sonst Jemand Ansprüche auf dieselben machen sollte.

Dieses Zusammentreffen ist aber nicht das einzige Merkmal für die Indentität des 1526 verstorbenen Formschneiders Hans mit dem uns bekannten Lützelburger. Gerade der Umstand, dass jener in den betreffenden Aufzeichnungen als verstorben erwähnt wird, giebt den Schlüssel zu einem Räthsel, über welches man sich von jeher den Kopf zerbrach. Die Vorrede zu der ersten Ausgabe der Todesbilder enthält nämlich fol-

111) Hier finden sich nur bei den Jahreswechseln die Jahrzahlen angegeben; diejenige von 1526 fehlt ganz, die Stelle der betreffenden Aufzeichnung zwischen den Jahrzahlen 1525 und 1527 lässt indess keinen Zweifel darüber, dass dieser Vorgang in das Jahr 1526 fällt, und zwar muss er dem natürlichen Verlauf der Sache zufolge, dem im Vergichtbuch verzeichneten vorangegangen sein, um so mehr als auch Trechsel noch unter den Creditoren erscheint.

112) Johann Froben (siehe Anmerkung 41.)

113) Der Rest unleserlich.

114) Ein Buchdrucker.

gende bisher unerklärte Stelle: *Donc retournant à noz figurées faces de mort, très grandement vient a regreter la mort de celluy, qui nous en a icy imaginé si élégantes figures, auançantes autant toutes les patronées jusques icy, comme les painctures de Apelle's ou de Zeusis surmontent les modernes. Car ses histoires funebres, auec leurs descriptions seuerement rithmées, aux aduisans donnent telle admiration, qu'ilz en jugent les mortz y apparoistre tresviuement, et les vifz tres mortement representez. Qui me faict penser, que la Mort craignant que cet excellent painctre ne la paignist tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, et que pour celà luy mesme n'en deuint immortel, que a ceste cause elle luy accelera si fort ses iours, qu'il ne peult paracheuer plusieurs aultres figures ia par luy trassées: mesme celle du charretier froissé, et espaulti soubz son ruyné charriot, Les roes et cheuaulx duquel sont là si espouentablement trebuchez, qu'il y a autant d'horreur a veoir leur precipitation, que de grace a contempler la friandise d'une Mort, qui furtiuement succe auec vng chalumeau le vin du tonneau effondré. Ausquelles imparfaictes histoires comme a l'inimitable arc celeste appellé Iris, nul n'a osé imposer l'extreme main, par les audacieux traictz, perspectiues, et vmbraiges en ce chef d'oeuure, comprises*[115]) *etc.* Dass der Verfasser, Jean de Vauzelles, unter dem Künstler, dessen Tod er beklagt, den Formschneider versteht, geht mit Gewissheit aus der Stelle hervor, in welcher er von den bereits vorgezeichneten Holzstöcken spricht, an welche Niemand die letzte Hand anzulegen gewagt habe; er geht aber von der irrthümlichen Annahme aus, dass der verstorbene Künstler die Bilder nicht bloss geschnitten, sondern auch gezeichnet habe, und hierin liegt der Widerspruch, denn jedermann weiss, dass Holbein, der unbezweifelte Zeichner der Todesbilder, 1538 noch am Leben war. Wahrscheinlich kannte selbst Trechsel den wirklichen Erfinder derselben nicht, was besonders v. Rumohr (S. 34) hervorhebt. Ueberhaupt geht aus dem ganzen Sachverhalt hervor, dass Holbein für den Formschneider, und nicht dieser für Holbein arbeitete.

Es scheint nun zwar auffallend, dass erst zwölf Jahre, nachdem der Verleger die fertigen Formen erhalten hatte, die erste Auflage erschien. Man kann hierüber verschiedene Vermuthungen haben; vielleicht hatte er sich inzwischen vergeblich nach einem Formschneider umgesehen, welcher geschickt genug gewesen wäre, um das Werk zu vollenden; möglich auch, dass ihm der Zeitpunkt nicht günstig schien für die Veröffentlichung eines satyrischen Werkes, in welchem die Geistlichkeit nicht eben gut behandelt wurde. Dass die Todesbilder wirklich vor 1527

115) Woltmann, Holbein und seine Zeit II 110 u. f.

entstanden und damals schon im Holzschnitt, wenn auch wahrscheinlich nur in den Probedrucken existirten, hat Woltmann nachgewiesen[116]), durch das Vorhandensein im Berliner Handzeichnungscabinet von alten getuschten Copien nach 23 Blättern dieser Folge, wovon die Darstellung des Todes zum Kaiser über dem Thron des letztern die Jahrzahl 1527 zeigt; dass der Copist auch das Monogramm HL am Bette der Herzogin anbrachte, beweist, dass er die Holzschnitte vor sich gehabt haben muss, worauf auch der Umstand hinweist, dass die Copien von der nämlichen Seite sind, wie diese. Da aber Holbein im September 1526 Basel verliess, so müssen die Todesbilder, deren Probedrucke mit den deutschen Ueberschriften auf Basel als Entstehungs- und Druckort hinweisen, vor diesem Zeitpunkte entstanden sein, und die Jahrzahl auf den Copien in Berlin bezieht sich daher ohne Zweifel auf die Anfertigung der letztern.

Hiemit wäre also auch in Betreff der Entstehungszeit der Todesbilder die Uebereinstimmung mit dem durch das Vergichtbuch uns überlieferten Zeitpunkt des Hinschieds des Formschneiders, der diese Arbeit unvollendet hinterliess, dargethan. —

Noch einmal geschieht Erwähnung dieses verstorbenen Hans des Formschneiders, nämlich bei der im folgenden Jahr erfolgten Vergantung seiner Habseligkeiten. Das Buch, welches diese Notiz enthält, ist überschrieben: Rechnungen erploser, flüchtiger vnd ander lütenn güttren, so der oberkeit oder sunst zeverwaren gevallen sind angefangen Bapte. anno 1520.

Anno xc^{c}xxvij Mitwochs den xxiij tag Octobris gerechnet Hansen des Formaschnibers als eins erblosen mans gut vnd ist erlößt xxvij tt. xv ß. Folgen die Ausgaben, worunter xxi tt. xx ß. für Einlösung von Pfändern. Nach Bestreitung der Kosten bleiben noch übrig ij tt. xv ß vi ₰, welche nach der Marchzahl an die früher erwähnten Schuldforderer vertheilt werden. Unter diesen figurirt Melchior Trechsel nicht mehr, aus der begreiflichen Ursache, dass seine Ansprüche durch die ihm ausgelieferten Formen gedeckt worden waren. Der lange Zeitraum, der zwischen dem Tode des Formschneiders und der Vergantung seiner Hinterlassenschaft verflossen ist, kann uns in der Identität der Person nicht irre machen, da die Erfüllung der gerichtlichen Förmlichkeiten stets eine lange Zeit in Anspruch nahm.

Die Zeit von Lützelburgers Thätigkeit in Basel war eine kurze; 1522 scheint er dahin gekommen zu sein. Rumohr (S. 12) erwähnt ein Blatt in der ehemals Nagler'schen Sammlung in Berlin, auf welchem ausser dem schon erwähnten Todesalphabet (Pass. 3) auch das Bauern-

116) Holbein und seine Zeit II, 109.

und das Kinderalphabet, (Pass. 4 u. 5) alle drei von unverkennbar Holbeinischer Zeichnung, abgedruckt sind; in der verzierten Einfassung, welche sie zusammen umschliesst, findet sich Monogramm und Jahrzahl H. L. F. 1522 angebracht. Das waren also schon Basler Arbeiten; der Kampf im Walde dagegen, welcher ausser dem ausgeschriebenen Namen Hanns Leuczelburger, Furmschnider, die nämliche Jahrzahl zeigt, lässt auf einen andern Entstehungsort, vielleicht Augsburg, schliessen, da die Schreibart der auf dem Dresdner Exemplar befindlichen Reime:

Ain Insel haißt Utopion
Die leyt nit ferr von Morion
Da geschah ain sollichs schlagen ꝛc.

auf die dortige Aussprache hinweist, in Basel aber durchaus nicht üblich war.

Diese kurze Periode von Lützelburgers Verweilen in Basel erklärt es, warum die Basler Archive so wenig über ihn enthalten und seinen Namen nicht einmal nennen. Wahrscheinlich war er, als ihn der Tod ereilte, noch ein junger Mann.

Es erübrigt mir noch, die von Bartsch, Passavant, Nagler und Andern ausgesprochene Vermuthung, als könnte Hans Lützelburger, welcher sich auf dem Blatt des Todtenalphabets den Beinamen Franck beilegt, identisch mit dem im sogenannten rothen Buch der Zunft zum Himmel vorkommenden Maler Hans Franck sein, zu widerlegen. Letzterer wird bei seiner Aufnahme ins Bürgerrecht im Jahr 1505 Hans Frank der moller von bubenberg genannt und war folglich von schweizerischer Herkunft. Was uns in Betreff der Ausübung seines Berufs urkundlich überliefert ist, beschränkt sich auf die Nachricht, dass er einige öffentliche Gebäude, den Spahlenschwibogen, das Salzhaus, den St. Jakobsbrunnen etc. anzustreichen, und etwa mit dem Basler Wappenschild zu zieren hatte, woraus hervorgeht, dass er einer Malerwerkstätte vorstand. Wer aber das Schneidmesser mit solchem Verständniss und mit so unvergleichlicher Feinheit zu handhaben verstand, wie Lützelburger, konnte unmöglich diese Kunst nur so nebenbei getrieben haben, sondern war ganz und gar Formschneider. Wohl am unwiderlegbarsten wird indess die Frage durch die Thatsache entschieden, dass zu Anfang des Jahres 1522, wo also Lützelburgers kurze Laufbahn erst beginnt, der Maler Hans Frank schon als Verstorbener erwähnt wird. Das Urtheilbuch enthält unter dem 1. April, nämlich Dienstag nach Lätare 1522 folgende Aufzeichnung:

Da ist Ursula wylend Hanns Francken des molers seligen witwe mit Anthonj glaser, dem glaser rechtlich vervogtet worden.

Dieser Hans Frank hat also das Gebiet der Kunstgeschichte, in welches er unbefugter Weise eingeschleppt wurde, wieder zu räumen. —

Beschreibendes Verzeichniß der benützten Originalquellen.

I. Rathsarchiv, im Rathhaus.

1) Das „Burckrecht", oder wie eine neuere Aufschrift es genauer bezeichnet: Protocoll über die Bürgerrechtsgebühren, ein Band in fol. enthält die Aufnahmen neuer Bürger von 1486 bis 1520, mit besonderer Erwähnung der Aufnahmsgebühren, der successiven Abschlagszahlungen, und der Bürgen, welche für deren völlige Entrichtung haften mussten.

2) Die Oeffnungsbücher. So werden die Rathsmanuale genannt, in welchen die Bürgeraufnahmen (ohne Rücksicht auf die Gebühr) die Aemterbesetzungen, und überhaupt Begebenheiten verschiedener Art in meist gedrängter Fassung protocollirt sind. Kl. fol. (Der betreffende Band reicht von 1490 bis 1530).

3) Concepte abgegangener Missiven. In Cartonbänden von 3 bis 6 Jahrgängen.

4) Urfehde von Jacob Meyer zum Hasen. Urkunde auf Pergament, mit K III bezeichnet und in der Lade V I befindlich.

II. Rathsarchiv im Local über dem Kreuzgang der St. Leonhardskirche, (früher im Münster.)

5) Der 3 Herren Gedenkbüchlein. Ein Band in kl. fol. Die drei Herren, oder wie sie bis in unser Jahrhundert gewöhnlich genannt wurden „Die Dreier Herren" waren die Rathsdelegirten für das Finanzwesen. Das Gedenkbuch enthält das Soll und Haben Solcher, mit welchen die 3 Herren entweder temporär oder dauernd in Rechnung standen, sowie auch die Rechnung der Botenzehrung, (d. h. was die Abgeordneten des Raths an eidsgenössischen Tagsatzungen und bei andern Sendungen verbrauchten) und diejenige des Ankaufens und Verschenkens von weiss und schwarzem Tuch, welches die Standesfarben sind.

6) Den tryen Herren. Ein Band gr. fol. Enthält die Rechnung der Verordneten zum Stadtwechsel mit den drei Herren, von 1526—1533. Voran steht das Soll, weiter hinten, von fol. 84 an, das Haben; ersteres beginnt stets mit der Formel „Wir sollen vnsseren Herren ꝛc.", letzteres mit „Uns sollen vnsser Herren ꝛc." Einer der Schreiber, und zwar derjenige: der uns berührenden Eintragungen, pflegte das Wort „sollen" (sollend) mit sond, sonnd, oder sondt abzukürzen, was leicht missverstanden werden kann.

7) Die Angarien. Diese enthalten in getrennten Heften alle Einnahmen und Ausgaben des Staatshaushalts; jeder Jahrgang besteht aus den vier Frohnfasten- (Quartal) Rechnungen, und aus der Jahrrechnung. Jede einzelne Ausgabe kommt nicht nur in beiden vor, sondern ausserdem noch in den, den Frohnfastenrechnungen angehefteten Kerbbüchlein und Summenbüchlein, und findet sich schliesslich ein fünftes Mal eingetragen in

8) den Ausgabenbüchern. Die Redactionen sämmtlicher fünf Eintragungen bieten kleine Verschiedenheiten, so dass sie sich in vielen Fällen ergänzen. Die gut conservirten Ausgabenbücher leisten besonders da gute Dienste, wo die gleichzeitigen Angarien halb vermodert und kaum mehr zu entziffern sind.

9) Das Bestallungsbuch enthält die Anstellungs-Urkunden verschiedener Bediensteter des Staats, wie z. B. der Büchsenmeister, Brunnenmeister, Pulvermacher, Thurmbläser, Marstaller, Steinschneider (opérateurs für schwierigere chiurgische Fälle) u. s. w. sowie auch Verträge über verdingte Bauarbeiten.

III. Gerichtsarchiv im Gerichtsgebäude.

10) Die Urtheilbücher in Bänden kl. fol. von je 2 Jahrgängen (d. h. von Joh. Bapt. zu Joh. Bapt.) sind die eigentlichen Protocolle des Stadtgerichts; ausser den richterlichen Erkenntnissen in Streitfällen enthalten sie auch die Einsetzung von Vormündern für Wittwen und Waisen, so wie die bei Prozessen, Erbtheilungen, Schuldbetreibungen und ähnlichen Geschäften theils freiwillige, theils vom Gesetz vorgeschriebene Einsetzung von Vögten und Gewalthabern (Bevollmächtigten).

11) Die Fertigungsbücher in Bänden kl. fol. von meistens 3 Jahrgängen enthalten die Concepte zu Urkunden verschiedener Art, als Kaufbriefen von Häusern und Grundstücken, von Renten auf solchen, von Leibrenten (lipspfründ) so wie auch Testamente, gegenseitige Vermächtnisse zwischen Ehegatten u. s. w.

12) Die Kundschaftsbücher, (Format wie oben) enthalten gerichtliche Zeugenaussagen, so wie auch Mannrechtsurkunden d. h. Zeugnisse der ehelichen Geburt Solcher, welche ein auswärtiges Bürgerrecht erwerben wollten.

13) Die Vergichtbücher (nämliches Format) enthalten gerichtlich documentirte Schuldverschreibungen, theils gegen Unterpfänder, theils gegen eidliche Versprechung der Rückzahlung, oder auch nur unter der einfachen Formel: A vergicht B. . . $\mathscr{lb}$. . β. . λ.

14) Die Bschribbüchlein (schmal fol.) enthalten die gerichtlich aufgenommenen Inventuren der Habe solcher Personen, welche entweder zahlungsunfähig oder flüchtig geworden, oder die mit Hinterlassung auswärtiger, oder ohne Erben gestorben, endlich solcher, deren Erben aus irgend einem Grund die gerichtliche Inventur verlangt hatten.

15) Die Fröhnungen und Verbote. Die Aufschrift des uns allein berührenden Bandes (kl. fol.) giebt vollständigen Aufschluss über den Inhalt; sie lautet: Frönungen Ligenber Güter vmb verseſſen Zins, schult, vnnd mißbw (Mißbau) ouch flüchtiger Lüten güter, ouch verbot, die einer dem andern uf ſin Hab tut, Deßglichen, verbot, die uff Erbloſer vnnd flüchtiger Lüten güter Beschͤeen, angefangen oculj In der vaſten anno xv^c^xviij. (geht bis 1527).

16) „Rechnungen erploſer, flüchtiger vnd ander lütenn güttren, ſo der oberkeit oder ſunſt zevertwaren gevallen ſind angefangen Bapt. anno 1520". d. h. Abrechnung über den Erlös aus dem Verkauf solcher Habe, nach Abzug der Kosten und Befriedigung der Gläubiger. (kl. fol.)

17) Die Klagbücher, oder auch Fried- und Frevelbücher genannt, enthalten Anklagen wegen Beleidigungen, Verläumdungen oder zugefügtem Schaden. Dieselben beginnen in der Regel mit der Formel: A klagt gegen den Frieden zu B.

IV. Archiv der Zunft „zum Himmel".

Das rothe Buch. (kl. fol.) In diesem Buch befinden sich die Zunftannahmen von 1425 bis 1794 protocollirt; die letzten Seiten enthalten die Listen der zu verschiedenen Zeiten zum Panner (zum Kriegs- oder Wachtdienst) ausgelegten Zunftgenossen.

Der Seckelmeiſter Rechnung (von 1447 bis 1641) kl. fol. enthält die Abrechnung der einem jährlichen Wechsel unterworfenen Seckelmeister, wobei auch die gleichfalls jährlich wechselnden Stubenmeister genannt werden. —

V. Vereinigtes Archiv der aufgehobenen Klöster und Stifte.
(im Rathhaus.)

Prediger Rechnungen von 1530—1542. In denselben, ein schmales Büchlein, überschrieben: Register des vßgebens Inn dem xxxviii Jar.

Urkunde des Karthäuser Klosters, No. 403 und 463 Testamente von Junker Morand von Brunn und von seiner Ehegattin Maria Zschekapürlin, auf Pergament.

Oeffentliche Bibliothek.

Verzeichniss der zwischen 1588 und 1612 in Basel verstorbenen Personen; Handschrift in 8⁰ von Dr. Ludwig Iselin, (gestorben 1612) und verschiedene andere Notizen desselben. —

Die dem Staatsarchiv von Bern entnommenen Aufzeichnungen verdanke ich der gütigen Mittheilung des Hrn. Staatsschreibers M. von Stürler, (1866), diejenige aus dem Staatsarchiv von Luzern der Gefälligkeit des Archivars, Hrn. Th. von Liebenau.

Die Handzeichnungen des Fra Bartolommeo im Besitz der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar.

Die zwei starken Foliobände mit Handzeichnungen des *Fra Bartolommeo*, welche sich im Besitz der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar befinden, bilden neben Claude Lorrains „Liber Veritatis" wohl die reichste der ungetrennt erhaltenen Sammlungen von Studien und Entwürfen eines Meisters von erstem Range. Das Schicksal derselben lässt sich bis in die Werkstatt des Frate verfolgen.

Wie Vasari berichtet (VII, 157), hinterliess Fra Bartolommeo einen grossen Theil seines künstlerischen Nachlasses, namentlich an Zeichnungen, einer „Nonne welche malt", der Schwester Plautilla Nelli, im Kloster der h. Catharina von Siena an der Piazza S. Marco zu Florenz, in deren Besitz sich dieselben zu Vasari's Lebzeiten noch befanden. — Nach Baldinucci (Ed. Florenz 1845 I. 589) waren „zu seiner Zeit" (um 1680) ungefähr 500 von diesen Zeichnungen in die Hände des Cavaliere Gabburri übergegangen, der sie auf Grund der Mittheilungen Vasari's in dem genannten Kloster aufgesucht und erworben hätte. Wenn diese Angabe richtig ist, so erhielt Gabburri nur die grössere Hälfte vom Nachlasse des Frate, denn die Notiz auf dem Titel des ersten Bandes der vorliegenden Handzeichnungen berichtet bestimmt: dieselben seien im Jahr 1727 von den Nonnen des Klosters erkauft worden „um sie davor zu bewahren, dass sie nicht wie so viele Zeichnungen des Meisters zu Grunde gehen möchten, die lange Jahre hindurch von den unwissenden Nonnen zum Einwickeln der Scheidemünze benutzt worden wären;" (s. unten den Wortlaut). Der Name des Käufers wird nicht genannt; die schöne Ausstattung der zwei Bände, in welche die Zeichnungen von ihm vereinigt wurden, deren Bezeichnung mit den Buchstaben M und N sie als Bestandtheile einer grösseren Kunstsammlung kennzeichnet, und die von derselben Hand wie der Titel herrührenden Unterschriften einer grösseren Anzahl von Blättern machen es wahrscheinlich, dass Ankauf nnd Einband der Zeichnungen für den Grossherzog von Toscana, Giovanni Gasto, den letzten der Medi-

cier (reg. 1723—37) erfolgte. Die einzige Notiz hierüber wie über den Verkauf beider Bände nach England erschien gelegentlich der Ausstellung der Handzeichnungssammlung des Sir Thomas Lawrence, in dessen Besitz die beiden Bände aus der Sammlung von Benjamin West gekommen waren. Die vom Kunsthändler Samuel Woodburn veranstalteten Ausstellungen der Zeichnungen der „Lawrence Gallery“ enthielten 25 einzelne Zeichnungen des Frate und die Vorrede des Catalogs (The Lawrence Gallery, Seventh Exhibition, April 1836. London. p. 20) berichtet über die beiden Zeichnungsbände:

— — „that he (Fra Bartolommeo) was most indefatigable in his studies this matchless collection gives sufficient proof, for notwithstanding the number of drawings he destroyed, the Lawrence Gallery contains no less than 430, including two volumes, of which the history is very interesting.

Il Fratè had an acquaintance, a nun named Suar Plautella who learned painting from him, and to judge from one or two drawings by her in this collection, was possessed of great talent. When il Fratè died, he left her all his drawings, and they remained in the convent she belonged to until they were forgotten. The ignorance of the nuns was so great, that these fine designs were used to make up parcels or light the fire,*) until by accident one of them was seen by a person who was aware of their importance, and the remainder were rescued. They were purchased by the Grand Duke of Tuscany and bound in two volumes, which were kept in the Duke's library with the rest of the drawings by the old masters, until about thirty years ago,**) when by some unaccountable means they came to England, and fell into the hands of the late Benjamin West, Esq., P. R. A., who fully appreciated their value, and indeed his works prove the use they were of to him. At his demise they were bought by private contract by Sir T. Lawrence, and thus came into this collection.“

Die ganze Sammlung, damals für 1200 £ angeboten, kam durch Woodburn in den Besitz des König Wilhelm II. der Niederlande (Vaters der Grossherzogin von Weimar); ihre letzte Erwähnung in der Literatur findet sich bei Waagen (Kunstwerke und Künstler in England I. 443), der die Zeichnungen noch in Woodburn's Besitz sah; der fernere Verbleib war den Herausgebern des Vasari-Lemonnier (1851. VII. 168) und den neueren Kunstschriftstellern unbekannt.

Einige Bemerkungen, veranlasst durch das Studium der beiden Bände und der reichen Auswahl von Zeichnungen des Frate aus anderen Samm-

*) Wohl ein Zusatz Woodburn's zu der Angabe des Titelblattes in Bd. I.

**) Vermuthlich nach der französischen Invasion 1799.

lungen welche in den Photographieen von Ad. Braun vorliegen, mögen dem Verzeichniss der Zeichnungen vorangeschickt werden.

Schon die grosse Anzahl der hinterlassenen Zeichnungen beweist, wie sehr es dem Meister Bedürfniss war, vor dem Beginn der Arbeit sich durch Entwürfe und Studien seine Compositionen und deren Einzelheiten mit aller Klarheit vor Augen zu stellen, und die beiden Seiten seiner Kunstweise: die überwiegende Anlage für rhythmische Linienführung wie sein gewissenhaftes Naturstudium treten in der grossen Menge der Zeichnungen als Zielpunkte seines künstlerischen Strebens deutlich hervor. In den Entwürfen, die sich als solche fast in allen Fällen von den Naturstudien nach Akten, halbbekleideten Figuren und auf den Gliedermann gelegten Gewändern unterscheiden lassen, zeigt schon die Technik der Zeichnung die im Verlauf der künstlerischen Entwickelung immer stärker hervortretende Richtung auf den Fluss der Linien innerhalb der architektonisch anfgebauten Gruppen. Nicht ein Hervorheben der seelischen Regungen durch charakteristische Stellungen oder ein bewusstes Erzielen realistischer Wirkung durch Licht- und Schattenmassen, sondern ein vorwiegendes Gefühl für die Schönheit der im Umriss dargestellten Stellung, Bewegung und Gruppirung leitet die Hand des Meisters, der oft in zehnfach wiederholtem Zug der Umrisse immer grösseres Anschliessen und Ineinandergreifen der Hauptlinien anstrebt. Dabei werden ihm dann gewisse Stellungen und Bewegungen seiner — im besten Sinne — typischen Gestalten besonders lieb und man darf ihre mehrfache Anwendung wie Variationen eines Themas bezeichnen. Die Verwandtschaft der Frauengruppe in der Madonna della Misericordia zu Lucca mit der h. Familie im Pitti ist ein Beispiel solchen Festhaltens an einem Motiv und in den zahlreichen in der Mitte liegenden ähnlichen Entwürfen der Zeichnungsbände liess sich oft die Bestimmung für das eine oder das andere Bild nur als zweifelhaft bezeichnen. Diese Wahrnehmung verstärkt den Eindruck, der gegenüber den hervorragendsten Werken Fra Bartolommeo's nachdauernd im Beschauer entsteht: dass sein Stil, als Ganzes betrachtet, höhere Bedeutung habe als die Erfindung und Gestaltung des einzelnen Werkes. Wahrhaft gross in seiner feierlichen Würde, in der freien und doch von architektonischer Symmetrie gehaltenen Composition, in den Typen eines erhabenen Geschlechts männlicher und weiblicher heiliger Gestalten, deren körperliche Bewegung in den schönsten Gewandungen zum Ausdruck kommt, steht Fra Bartolommeo als Meister des kirchlichen Stils, als Schöpfer der monumentalen Altartafeln ebenbürtig neben seinen grossen Zeitgenossen. Was seinem Genius versagt war ist diejenige höchste Inspiration, welche über den durchschnittlichen Gehalt des Kunstvermögens hinaus in dem einzelnen Werke schöpferisch neugestaltend sich offenbart, sei es nach der Seite der Bewegung und des

Ausdrucks, sei es in den Typen der Gestalten selbst. Jenes blitzartige Aufleuchten einer neuen Conception der künstlerischen Aufgabe, wie es im Geiste Lionardo's, Michelangelo's, Raphael's bei dem ersten Gedanken ihrer unsterblichen Hauptwerke den schöpferischen Genius ersten Ranges bekundet, ist den Werken des Frate nicht eigen.

Selbstbeschränkung oder günstige äussere Verhältnisse hielten ihn aber meist innerhalb des Kreises von Aufgaben, der auf den dramatischen Ausdruck erzählender Wandgemälde, wie auf den individuellen Reiz des von der Architektur ganz losgelösten Tafelbildes verzichtet und die beiden Hauptgruppen seiner Werke: die architektonisch gestalteten heiligen Conversationen um die thronende Madonna oder verwandte Darstellungen und die als Tafelbilder mehr in freien Gruppirungen angeordneten heiligen Familien tragen im Wesentlichen den für das Andachtsbild geforderten Charakter des ruhigen Beharrens und halten sich im Kreise der idealisirten Gestalten und Gesichtstypen.

In diesen seinen Eigenthümlichkeiten liegt denn auch der Grund für den starken Einfluss des Frate auf den jungen Raphael, deren gegenseitiges Verhältniss, nach Burckhardt's treffenden Bemerkungen (Cicerone, II. Aufl. S. 905 fg.), immer dahin aufgefasst werden muss, dass Raphael in Florenz unter den Künstlern „denjenigen fand, welcher ihn gerade in seiner Weise am Meisten fördern konnte.“ Man muss die besten Compositionen des Perugino mit dem jüngsten Gericht von S. Maria nuova vergleichen, um gewahr zu werden: welch' ein neues Element malerischer Composition der Schöpfung des Fra Bartolommeo innewohnt, — nur der vereinzelten Erscheinung von Lionardo's Abendmahl an die Seite zu stellen, sonst Alles überragend, was die ermattende florentiner Kunst des Quattrocento am Ausgang dieses Jahrhunderts hervorbrachte. Ganz anders ist der Weg Michelangelo's durch die heilige Familie der Uffizien zur Sündfluth der Sixtina-Decke, jener merkwürdigen Composition, in der die ganze Kunstweise seiner Jugend noch wie mit gesammelter, herber Kraft in Knospen zusammengefasst scheint, um unmittelbar darauf sich zu den gewaltigsten Erscheinungen der modernen Kunst zu entfalten. In Michelangelo's Kunst war erst dann ein anregender Impuls für Raphael zu finden, als er unter der Einwirkung des Frate Besitz ergriffen hatte von der ganzen Fülle rhythmischer Formenschönheit, wie sie die Disputa und die Schule von Athen sammt ihren Deckenbildern offenbaren. Wie ein befreiendes Aufathmen scheint es sich in Raphaels Schöpfungen zu regen, da er die neue Formen-Sprache des Frate zu sprechen beginnt, in all' den Umgestaltungen: der graziösen umbrischen Stellung zum Pathos und zum Ernst der fest in sich beruhenden Haltung, der gebundenen Symmetrie zur freien, des befangenen Typus der Gesichtsbildung mit den kleinen und

unorganischen Zügen innerhalb einer gewissen Anzahl von Ovalen und Dreiviertel-Profilen zu dem sprechenden, deutlich ausgebildeten Knochenbau der geistig durchgearbeiteten Köpfe. Die Madonna del Baldacchino wird immer das sprechendste Zeugniss dieser „Wanderjahre" bleiben: ein Beleg der überaus empfänglichen Natur Raphaels, dem es beschieden war, alles für seine Entwickelung Wesentliche wie einen Kranz aneinanderzureihen, wozu ihm Vorgänger und Zeitgenossen die Blumen zu reichen hatten.

Die Periode von Fra Bartolommeo's Einwirkung auf Raphael fällt in die ersten Jahre seiner wiederaufgenommenen Kunstthäthigkeit im Kloster San Marco (1505—8); der Abschnitt, welchen die vier unmittelbar vorhergehenden Jahre arbeitslosen Klosterlebens in seinem Kunstschaffen bilden, kann mit Hülfe der vorliegenden Zeichnungen etwas bestimmter als bisher bezeichnet werden.

Die frühesten Arbeiten unter dem Einfluss des Cosimo Roselli, meist Entwürfe zu Compositionen in Federzeichnung und in kleinen Figuren, die sich in der Sammlung der Uffizien erhalten haben, sind von Crowe und Cavalcaselle (III. 434) treffend charakterisirt: „ein an Filippino Lippi erinnerndes Suchen nach Anmuth in der Bewegung, aber mit glücklichem Ergreifen der verschiedenen Momente bewegten Lebens. Die Gewandung, fliegend oder ruhig herabfallend, ist voll und edel angeordnet, selten in den conventionellen „Festons" gerafft und nie ohne Rücksicht auf die bekleideten Formen. Die Köpfe, von ovalem Schnitt auf schlanken langen Hälsen, eine Reminiscenz (wie das jeweilige Festonniren der Gewänder) an Rosselli." Die eine Federzeichnung unserer Bände, II. 62 (eine Legenden-Scene), und eine Reihe der Kreideentwürfe in kleinen Figuren gehören zu dieser Gruppe, während ich kein Naturstudium in die gleiche Periode datiren möchte. Von diesen gehört die früheste, und sehr zahlreiche Gruppe zum Jüngsten Gericht in S. Maria Nuova und zu den beiden kleinen Bildern der Anbetung und Darstellung in den Uffizien. Dass diese (trotz Vasari, der sie unter der Jugendarbeit nennt) bisher immer in die Jahre 1506—7 gesetzten kleinen Meisterwerke gleichzeitig mit dem jüngsten Gericht entstanden sind, ergiebt sich aus der völligen Uebereinstimmung in der Technik der vielen überaus sorgfältigen Gewandstudien, die Fra Bartolommeo nur für diese frühern Werke mittelst gewischter Töne, jedenfalls nach Tuch-Gewändern eines ziemlich grossen Gliedermannes gezeichnet hat, während er später ausschliesslich mit Strichen schattirte. Die zahlreichen Studien zu fast sämmtlichen Gestalten der obern Hälfte des jüngsten Gerichts in den weimarischen Bänden würden bei einer Publication des Fresco-Restes in S. Maria nuova den Zeichner wesentlich unterstützen und ich wünschte die Direction der Arundel Society auf dieses wichtige Unternehmen hiermit aufmerksam zu machen. (Die Federzeichnung der Akademie

zu Venedig, Braun Nr. 8, die obere Hälfte des jüngsten Gerichts darstellend, ist nicht Original sondern nach dem Bilde gezeichnet, würde aber immerhin für einige Lücken Anhaltepunkte gewähren.) Für die untere Hälfte, welche Mariotto Albertinelli nach des Frate Eintritt in's Kloster vollendete, fehlen leider Entwürfe wie Studien mit ganz geringer Ausnahme. — Ich muss es dahingestellt sein lassen, ob eine im Stil den genannten Jugendarbeiten zunächst verwandte Gruppe von Zeichnungen, zu einer Kreuzigung und Grablegung, theils Entwürfe, theils Studien (I. 151 verso, 156 verso, 168, II. 29—31 u. A.) unmittelbar an dieselben anzuschliessen sind oder den Anfang der zweiten Epoche bilden, deren erste sicher zu datirende Arbeit, die Vision des h. Bernhard in der Akademie zu Florenz, vom Jahre 1507, in den Entwürfen und Studien (vrgl. das Verzeichniss der Werke) allerdings einen viel grossartigeren Stil, man kann sagen den Stil des Fra Bartolommeo in seiner Eigenthümlichkeit zeigt. Von hier an bis zum Tode des Meisters bleibt seine Kunstweise sich im Wesentlichen gleich und zeigt nur jene innerliche Entwickelung, die fast mit einer naturgesetzlichen Consequenz bei ihm und bei seinen Zeitgenossen ebenso wie bei den spätern Meistern ähnlicher Richtung im Leben des Einzelnen den Gang des künstlerischen Fortschritts im Grossen und Ganzen widerspiegelt: den Uebergang aus dem Schlanken in das Gedrungene, zunehmende Fülle der Formen, Verstärkung der charakteristischen Ausladungen aller Profile, ausgesprochen in einer immer breiteren und freieren Behandlung der Zeichnung, deren Striche anstatt der früheren plastischen Modellirung jetzt nur die grossen Züge der inneren und äusseren Umrisse mit einer energischen Andeutung der Licht und Schattenmassen bezeichnen. — Die Compositions-Entwürfe dieser Periode bilden fast sämmtlich Variationen der bekannten grossen Altarcompositionen und der heiligen Familien. Die Madonnen unter Baldachinen, von knieenden und stehenden Heiligen umgeben, sind vorwiegend. Interessant sind die Entwürfe zu dem jetzt zerstörten Wandgemälde des h. Georg in der Casa Botti zu Florenz (I. 88, 89, 90, 91. II. 7; vgl. Vasari VII. 168). Ganz vereinzelt findet sich die Composition einer Todtentanzgruppe (I. 189); eine Studie nach der Antike (I. 156); eine Thierstudie (II. 40). — Unter den späteren Naturstudien erweckt die Mehrzahl der Gewandstudien (wohl meist nach dem Gliedermann) nur geringes Interesse; keine derselben ist ausgeführt im Sinn der Studien zum jüngsten Gericht, es ist vielmehr ein Skizziren von Motiven als eine Wiedergabe des Faltenorganismus in seinen einzelnen Formen. Ganz ausserordentlich schön ist dagegen eine Gruppe von Akten und kleineren Köpfen in Rothstift (I. 126, 127. II. 123, 123 verso, 126, 126 verso, 130, 131, 132, 134). Raphael's Zeichnungen völlig ebenbürtig (sie gemahnen an die herrlichen Studien zum Burgbrand und zur Ostia-Schlacht) geben sie den Ausdruck des Lebens in den einfach-

sten und bedeutsamsten Linien; man fühlt in ihnen nicht das Stillehalten der Modelle, sondern ein der Wirklichkeit abgelauschtes Festhalten der augenblicklichen Bewegung. Die weiblichen Gestalten sind sämmtlich mit eng bekleideten Oberkörpern gezeichnet; das Nackte an den Kindern ist von der grössten Meisterschaft. (Mehrere dieser Blätter wählte Braun zu photographischen Reproductionen.) Die Köpfe, welche der Ordner der Sammlung sämmtlich am Schluss des zweiten Bandes vereinigte, sind ungleich im Werthe. Die lebensgrossen, roth und schwarz gezeichneten Naturstudien dürften frühere Arbeit sein und sind von befangener Auffassung. Interessanter und schöner sind die Studien zu idealen Köpfen, in welchen die individuellen Züge des Modells unter der Hand des Frate sich in seinen eigenthümlichen Typus umgestalten; so namentlich der Profilkopf, welcher sich auf den Emaus-Jüngern in San Marco und der Madonna mit Stephanus und Johannes in S. Martino zu Lucca wiederholt (II. 140). Das lachende weibliche Portrait von vollen rundlichen Formen (II. 186, Braun Nr. 18) möchte das ausgeführteste und zugleich sinnlich lebendigste Studium des Frate sein.

Uebersicht der Entwürfe und Studien zu den einzelnen Gemälden.

1498. Jüngstes Gericht, S. Maria Nuova, Florenz. I. 18, 23, 32, 33, 59 verso, 60, 65, 95. II. 18, 21, 23, 37, 53, 54, 59, 60, 67, 70, 77, 78 (?)

„ Anbetung und Darstellung, Uffizi. I. 20, 29, 30, 31, 34, 46, 58, 59, 105.

„ Verkündigung (Rückseite der vorigen). I. 175.

o. J. S. Georg, Casa Botti, Florenz (zerstört). I. 88, 89, 90, 91. II. 7.

1507. Vision d. h. Bernhard, Akademie, Florenz. I. 21, 69, 75 verso, 193. II. 2, 43, 49, 73, 175 (?).

„ Christus und die Emaus-Jünger, S. Marco, Florenz. I. 167. II. 140.

1509. Gottvater mit S. Maria Magdalena u. S. Katharina, S. Romano, Lucca. I. 76, 101 (?), 102 (?), 124 (?). II. 94 (?).

„ Madonna mit S. Johannes und S. Stephanus, S. Martino, Lucca. II. 82, 95 (?), 108 (?), 120, 140, 150.

„ Heil. Familie, Panshanger. I. 40, 54 verso.

1511. Vermählung der h. Katharina, Louvre. I. 27 (?), 122, 130 (?).

1512. Vermählung der h. Katharina, Pitti. I. 49, 52, 57, 64, 70 a, 84 (?), 114 (?), 119 (?), 137, 178 (?), 184 (?), 198. II. 48, 55, 56, 102 b, 110, 121 a b, 139 verso.

1513. Conception, Uffizi. I. 9, 22, 66, 118, 128 verso (?), 157 verso, 163. II. 33, 102 a, 109, 109 verso, 111, 117, 130, 172, 173, 174.
1514. S. Paulus und Petrus, Rom, Quirinal. I. 55, 70 b.
·1515. Madonna della Misericordia, S. Romano, Lucca. I. 5, 6, 82 verso, 107 verso, 121 verso (?), 126, 149 verso, 162, 197. II. 128.
„ Verkündigung, Louvre. I. 84, 178. II. 129.
„ Jesaias, Uffizi. I. 28 verso, 86, 87, 111, 148, 149.
„ Hiob, ebenda. I. 111 verso.
1516. Auferstehung, Pitti. I. 7, 8, 145 verso, 195, 195 verso. II. 105, 115.
„ S. Marcus, Pitti. I. 77 verso.
„ S. Vincenz Ferrer, Akademie, Florenz. I. 128. II. 48.
„ H. Familie, Gall. Corsini, Rom. I. 56, 99.
„ H. Familie, Pitti. I. 53, 53 verso, 184 verso, 194. II. 52 verso.
„ Darstellung, Belvedere, Wien. I. 24, 46, 151, 176 verso, 185. II. 42, 46 verso.
„ Pietà, Pitti. I. 121. II. 52.

Beschreibung der Zeichnungsbände.

Die zwei mit M und N bezeichneten Ganzlederbände (Br. 0,36, H. 0,455) enthalten 201 und 190 Blätter mit 205 und 194 Blatt Zeichnungen, von denen 63 und 35 auch auf den Rückseiten benutzt sind; die Gesammtzahl der Zeichnungen kann also auf 497 angegeben werden; in Band I. befindet sich ausserdem noch der geschriebene Titel und das schwache Portrait des Frate von G. Ferretti. Sämmtliche Blätter sind in das ausgeschnittene Untersatzpapier der Bände mit den Rändern eingeklebt. Die Grösse der Zeichnungen variirt von 0,11 zu 0,14 bis zu 0,36 □, die Mehrzahl misst 0,19 zu 0,28 ca. Eine Anzahl von Blättern trägt diesen Stempel:



der vor dem Einbinden aufgedrückt war. — In der Technik der Zeichnungen herrscht die Kreide auf Ton-Papier, mit Weiss oder Gelb (Ocker) gehöht, vor; ob und wie viel dabei Kohlenzeichnung ist, lässt sich mit Sicherheit nicht angeben; eine Anzahl sind mit Rothstift auf weisses Papier (mehrere Köpfe mit Rothstift und schwarzer Kreide), ein Blatt in Federzeichnung ausgeführt. Von schriftlichen Bezeichnungen kommen nur wenige einzelne Buchstaben als Federproben und ein Blatt mit medicinischen Recepten vor.

Band I.

1 Titel: „Tomo primo di disigni Originali di Fra Bartolommeo di S. Marco detto al Secolo Baccio della Porta Fiorentino. Vedi Giorgio Vasari, che nel fine della vita di questo celebre Pittore, il quale visse nei tempi di Raffaello, e fù ancora suo amico, parla di questi istessi Disegni. Dice egli adunque, che Fra Bartolommeo lasciò questi Disegni alla sua morte a una Monaca sua Scolara, che era nel Monastero di S. Caterina incontro à S. Marco, la quale aveva nome Suor Plautilla. Questi sono stati in detto Monastero fino all' Anno 1727 che furono comprati dalle medesime Monache a fine di conservarli, perche non facessero (per quant' è possibile) l'istessa fine che anno fatto tanti, e tant' altri Disegni di quest' Autore che per lungo corso d'anni sono stati condannati dall' imperizia di quelle Madri, a rinvoltare miserabilmente le crazie."

2 Portrait d. Frate. Halbfigur in Oval mit Vorhang, Palette etc.; Kreide. Unterschr.: „Ritratto di Fra Bartolommeo di S. Marco Detto al Secolo Baccio della Porta. Disegnato da Giovanni Ferretti Pittor Fiorentino l'Anno 1729, dal suo Originale fatto di propria mano, che si conserva nella Real Galleria del Gran Duca di Toscana." (Braun, Nr. 34.)

3 Halbnackter Mann, nach rechts vorgebeugt schreitend. Rothstift. weiss. Pap.

3 verso: Fünf versch. Köpfe, worunter ein Cardinal u. ein an einer Brüstung gebückt stehender junger Mann; Ebenso. (Braun, Nr. 16.)

4 Gewandstudie; aufwärts zeigender Mann, Hammer und Zange in der Rechten. Kreide mit Weiss gehöht; Tonpapier.

5 Halbfigur des in Wolken schwebenden Gott Vaters, von jugendlicher Bildung mit ausgebreiteten Armen, von einem durch Cherubköpfe getragenen ausgebreiteten Gewand umgeben; die Figur rechts unten leicht wiederholt. Zur Madonna della Misericordia in Lucca. Rothstift; w. P. Darunter die irrthümliche Notiz: „Pensiere e Studio per il Giudizio universale dipinto da Fra Bartolommeo di S. Marco, nello Spedale di Santa Maria nuova di Firenze."

6 Männliche Halbfigur, nackt, mit ausgebreiteten Armen; zu demselben Bilde; ebenso.

6 verso: Zwei einzelne Arme des Gekreuzigten; ebenso.

7 Gewandstudie zu dem Auferstandenen Christus, Gal. Pitti. Kreide und weiss gehöht, Tonpapier. Quadrirt. Darunter die Notiz: „— — che gia era nella Cappella di S. Rocco sotto l'Organo della Chiesa della Santissima Nunziata di Firenze e ora è nell' Appartamento della G. M. del Seren. Gran Princ. Ferdinando di Toscana etc."

8 Dasselbe, verändert; ebenso.

9 Rückwärts gewendeter Kopf drei mal, zweimal mit Halbfigur, ein Buch haltend; zwei linke, zwei rechte Füsse eines Knieenden, ein linker Fuss. Zum S. Barnabas d. Conception in den Uffizi; Rothstift, w. P. (Braun, Nr. 7.)

10 Unten Studien zu S. Barbara und Katharina und stehende Madonna; oben die die Arme und Kopf d. Letztern apart; Rothst., w. P. (Braun, Nr. 8.)

11 Sitzende Madonna mit dem säugenden Kind, der kl. Johannes über ihre Schulter blickend; ebenso.

12 Zwei Madonnen mit nackten Kindern; ebenso.

13 Vier Köpfe: abwärts blickender u. vorwärts zeigender Johannes, aufwärts blickender Franciscaner, bärtiger Kopf nach vorn und Christus im Profil nach links; Rothstift, weiss. Pap. (Braun, Nr. 6.)
14 Gewandstudie. Halbfigur e. jungen Frauenzimmers. Aermel u. Brust; der Kopf skizzirt; Kreide, gelb gehöht, Tonpapier.
15a Der Gekreuzigte, links ein Reiter; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
15b Gewandfigur eines Heiligen u. angebund. S. Sebastian; ebenso.
15b verso: Fliegender Kindengel; ebenso.
16a Gewandstudie. Trauernde Maria; ebenso.
16b desgl. Knieende weibl. Heilige; ebenso.
17 desgl. Betender Johannes (?), aufw. blick. nach vorn; Kreide, weiss gehöht, Tonpap.
18 desgl. Greis mit Stab, abw. blickend nach rechts; z. jüngst. Gericht in S. Maria Nuova zu Florenz. Kreide, gewischt u. weiss gehöht, Tonpapier.
19 desgl. Männliche Figur vom Rücken, nach rechts; desgl.; ebenso.
20 desgl. zur Maria auf der Beschneidung Christi, Uffizi, nach rechts; das Kind skizzirt; ebenso.
21 desgl. zur Madonna in der Vision d. h. Bernhard, Akad. Florenz. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
22 desgl. Knieende Heilige mit aufgeschl. Buch (wie Bl. 9), nach rechts; zur Conception, Uffizi; ebenso. Quadrirt.
23 desgl. Knieender nach links (sehr grossartiges Motiv); zum jüngsten Gericht. Kreide, gewischt u. weiss gehöht, Tonpapier.
24 desgl. zur Maria in der Darstellung Christi, Belvedere zu Wien. Kreide u. weiss gehöht, Tonpapier.
25 desgl. Stehende männl. Gestalt mit nacktem Oberkörper, nach links vorwärts, ohne Kopf; ebenso.
26 desgl. Aermelmotiv; ebenso.
26 verso: desgl. Aehnliches Motiv; ebenso.
27 desgl. Zwei Aermel, zur Vermählung der h. Katharina, i. Louvre (?), u. Kopftuch d. h. Katharina, ebendas., nach rückw. u. rechts, ebenso.
28 desgl. Stehende männl. Gestalt, flüchtig u. verwischt. Kreide, gewischt u. weiss gehöht, Tonpapier.
29 desgl. Wie Bl. 20, verändert; ebenso.
30 desgl. Stehend etwas vorgebeugte Figur im Profil nach links an einer Brüstung, zur Beschneidung in den Uffizi; ebenso.
31 desgl. Aehnliche Gestalt; ebenso.
32 desgl. Stehende Mönchsgestalt, ausgebr. Arme nach vorn u. links, zum jüngst. Gericht; ebenso.
33 desgl. Knieende jugendliche Figur nach links, desgl.; ebenso.
34 desgl. Maria das Kind anbetend, z. Anbetung in den Uffizi; ebenso.
35 desgl. Knieende weibliche Figur nach rechts, aus einer Verkündigung (?); ebenso.
36 desgl. Schreitende Figur; sehr reich gewandet, mit Buch, nach links; Kreide, weiss gehöht.
36 verso: desgl. Mönch auf Stab gestützt, nach links; ebenso.
37 desgl. Junger Mann in Radmantel, knieend, ein Kind haltend, nach links; ebenso.
37 verso: desgl. Stehende Figur nach links, ebenso, und Gewand-Motiv einer Sitzenden, Feder.

38 Gewandstudie. Weinende Fig. nach links schreitend; Kreide, weiss gehöht, Tonpap.
39 desgl. Stehende Figur mit nacktem Aermel und Buch, nach rechts; ebenso.
40 desgl. Aufgestützt liegender Mann mit offenem Kleid, auf einen Sattel gestützt, zur Heil. Familie in Panshanger; ebenso.
41 desgl. An der Erde sitzender Mann, von hinten verkürzt gesehen; ebenso.
42 S. Hieronymus, halbnackt knieend mit gekreuzten Armen, nach links; zart in Kreide, weisses Papier.
42 verso: Ganz leichte Skizze eines Kopfes und eines Armes mit Silberstift, in kleiner Schrift (Feder) das Wort: Antonio.
43 Bekränzter Mann in kurzer Tunica mit Stab, gebückt nach vorwärts schreitend; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
44 Alter Mann auf einem Sattel sitzend, nach links; ebenso.
45 Gewandstudie. Aermel; ebenso.
46 desgl. Stehender Mann mit Buch und Stab, Profil n. links; zur Darstellung, Belvedere; Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.
47 desgl. Knieender, nach rechts abwärts zeigend; ebenso.
48 desgl. Halbknieend Sitzender, nach links; ebenso.
49 Musicirende Engel, zur Vermählung der heiligen Catharina (Pitti?); Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
50 Gewandstudie. Stehender mit Buch, nach rechts; Kreide gewischt, weiss gegehöht, Tonpap.
51 Wie Bl. 44, unten zwei Köpfe; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
52 Links stehender Nackter; rechts Gewandete; z. Vermählung d. h. Catharina, Pitti; ebenso.
52 verso: Madonna mit dem trinkenden nackten Kind, hinter ihr Joseph stehend, nackt. Das nackte Kind zweimal in verschiedener Stellung; ebenso.
53 Umgewendet und aufgestützt an der Erde Liegender mit Stab, z. heiligen Familie im Pitti; ebenso.
53 verso: Heilige Familie, Maria nach links sitzend, halb bekleidet; das Kind fehlend; dergl.; ebenso.
54 Gewandstudie; Knieender im Profil nach links; der Kopf nochmals; Kreide, gelb gehöht, Tonpapier.
54 verso: desgl. Wie Bl. 40.
55 desgl. Zum Paulus im Quirinal; ebenso, weiss gehöht.
55 verso: dergl. Motiv v. Unterkörper einer sitzenden Figur; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
56 desgl. Zweimal knieend aufgestützter Mann (nach einem Mönch gezeichnet), zum Joseph der h. Familie, Gallerie Corsini; ebenso.
57 desgl. Zweimal knieende weibl. Figur, zur heil. Barbara auf d. Vermählung d. h. Catharina, und zwei Aermelmotive; ebenso.
58 desgl. Knieende weibliche Figur mit Nonnenschleier, nach vorn rechts; zur Anbetung, Uffizi; Kreide, gewischt und weiss gehöht, Tonpapier.
59 desgl. Wie Bl. I. 58; ebenso.
59 verso: desgl. Unterkörper einer sitzenden Figur; zum jüngst. Gericht; ebenso.
60 desgl. Wie Bl. I. 32; ebenso.
61 desgl. Stehende Figur von vorn; sehr grossartig bewegtes Motiv, gleichzeitig mit dem jüngst. Gericht; ebenso.
62 Figurenstudie. Sitzender, das Knie umfassend; Kreide und weiss gehöht, Tonpap.

62 verso: Figurenstudie. Liegender, auf einen Sattel gestützt; das charakteristische Profil nach links; Kreide, weiss gehöht, Tonpap.
63 desgl. Auf den Fersen kauernder Mann; ebenso.
63 verso: Vier Figuren-Entwürfe: Stehende Madonna, sitzende Madonna, sitzende Madonna mit dem kleinen Johannes und sitzender Nackter; ebenso.
64 Gewandstudie. Unterkörper eines Stehenden mit aufgestütztem Buch nach links; zum St. Bartholomäus auf der Vermählung d. h. Catharina; ebenso.
65 desgl. Unterkörper eines Sitzenden im Profil nach links; zum jüngst. Gericht; Kreide, gewischt und weiss gehöht, Tonpapier.
66 desgl. Weibl. Figur; zur heil. Anna d. Conception in d. Uffizi. Kreide u. weiss gehöht, Tonpapier.
67 desgl. Stehende weibliche Figur von vorn, auf ein Kind in ihren Armen blickend; schönes Motiv; ebenso; quadrirt.
68 Weibliche Figur, halbbekleidet mit gekreuzten Armen knieend; Aermelmotiv und liegende Mantelfalten; ebenso.
69 Oben die Halbfigur eines schwebenden, ein Buch haltenden Engels; dessen Aermel zweimal; zur Vision d. heil. Bernhard in der Akademie zu Florenz (?) ebenso.
69 verso: Kinderköpfchen, ausgeführt, u. Aermelmotiv; ebenso.
70a Gewandstudie. Stehende Figur mit Buch, wie Bl. 64, flüchtig, kleines Format; ebenso.
70b desgl. Stehende Figur mit Buch, zum Petrus im Quirinal; ebenso.
71a desgl. Stehende Figur nach vorn, gestützt; ebenso.
71b desgl. Stehende Figur nach rechts und stehende Madonna; ebenso.
71b verso: desgl. Bewegt sitzende Madonna; ebenso.
72 desgl. Schwebender Engel mit reichem fliegendem Gewand, nach rechts im Profil, und Aermel-Motiv (sehr flüchtig); Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
72 verso: desgl. Zwei Motive von Gewand-Enden; ebenso.
73 desgl. Zwei Motive von Tuniken mit und ohne Aermel; ebenso.
74 desgl. Schwebender Engel nach links, mit reichem fliegendem Gewand; ebenso.
74 verso: desgl. Dasselbe Motiv; ebenso.
75 desgl. Stehender Engel mit gekreuzten Armen, im Profil nach rechts, mit reichem fliegendem Gewand; ebenso.
75 verso: desgl. Madonna aus der Vision d. h. Bernhard, und vier verschiedene Skizzen von Büchern; ebenso.
76 desgl. Bewegt knieende weibliche Figur nach links (zweimal), zur h. Catharina auf dem Gott-Vater in Lucca (?); Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.
77 desgl. Zweimal sitzende weibl. Figur von vorn; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
77 verso: desgl. Unterkörper eines Sitzenden, zu S. Marcus im Pitti; ebenso.
78 Madonna mit dem säugenden Kinde sitzend, nach rechts im Profil; ebenso.
78 verso: Madonna mit dem auf ihrem Schooss stehenden Kinde; von vorn, ähnlich I. 198; ebenso.
79 Madonna mit dem bewegt greifend. Kinde, von vorn; ähnlich I. 184; ebenso.
79 verso: Nach vorn schreitender Mann in Volkstracht, sehr flüchtig; ebenso.
80 Gewandstudie. Maria knieend am Betpult, Profil nach links, im Hintergrund das Bett angedeutet; ebenso.
81 desgl. Dasselbe Motiv; ebenso.

81 verso: Tränkende Madonna; sehr flüchtig; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
82 Zwei stehende Heilige: Mönch mit Buch u. Gewandfigur mit Stab u. Zweig; ebenso.
82 verso: Zwei sitzende Figuren, zur Madonna d. Misericordia und zu einem sitzenden Propheten; flüchtig, ähnlich wie Jesaias in den Uffizi; ebenso.
83 Drei stehende Gewandfiguren, flüchtig; ebenso.
83 verso: Stehende Figur mit Stab, desgl.; ebenso.
84 Knieende weibliche Figur nach rechts, zur Verkündigung, Louvre; ebenso. Mit der Unterschrift: „Disegno e Studio par la Tavola che già era nella Chiesa di S. Marco di Firenze, e in oggi si conserva nell Appartamento della G. M. del serm. G. Princ. Ferdinando di Toscana.“ (Die Figur stimmt nur oberflächlich mit der nach links knieenden h. Catharina von Alexandrien auf dem Bilde im Pal. Pitti.)
84 verso: Dasselbe Motiv; gleiche Unterschrift; ebenso.
85 Dasselbe Motiv; ebenso.
86 Sitzender Prophet mit einer Tafel nnd herabgelassener Kapuze, ähnlich dem Jesaias Uffizi, jedoch anderes Motiv; ebenso.
Unterschrift: „Pensiero e Studio per uno dei Profeti a Olio da F. B. che si conservano nella Galleria del Serenissimo Gran Duca di Toscana.“
87 Derselbe anders, mit Kapuze; gleiche Unterschrift; ebenso.
88 Der h. Georg zu Pferde, im Profil nach rechts, im Kampfe mit dem Drachen; links eine stehende, rechts im Hintergrund eine fliehende Gestalt; Hintergrund Landschaft; ebenso.
Unterschr.: „Pensiero,. e Studio per il S. Giorgio che conforme dice Giorgio Vasari era sul pianerottolo della Scala Casa di Matteo Botti Famiglia Fiorentina oggi estinta.“
89 Derselbe anders, ohne Hintergrund; ebenso.
Gleiche Unterschrift.
90 Derselbe, d. h. Georg und das Pferd allein, grösser u. sorgfältig; ebenso; quadrirt. Gleiche Unterschr. mit „casa di Pier del Pngliese poi di Matteo“ etc. (Braun, Nr. 24.)
91 Derselbe, anders und klein; ebenso. Gleiche Unterschrift.
92 Gewandstudie. Knieend betende weibliche Figur im Profil mit aufgehobenen Armen nach rechts. Kreide, gewischt und weiss gehöht, Tonpapier.
93 desgl. Knieende jugendliche Figur in Radmantel, nach links im Profil; ebenso. Unterschr.: „Questa Figura si vede dipinta a fresco dal Grillandaio nella Cappella dei Sassetti in S. Trinita di Firenze allato alla Sagrestia e per essere cosa bella Fra Bartolommeo la copiò nel presente disegno. In oggi detta Capella ha molto sofferto per essere stata lavata nel 1728 con ranno, e acqua maestra da un Frate ignorante di detta Religione Valembrosana.“
94 desgl. Aehnliche Figur wie die vorige; ebenso; ähnliche Unterschrift.
95 desgl. Aufgestützt Knieender nach links; zum jüngst. Gericht; ebenso.
96 desgl. Weibl. Figur, stehend, von vorn, mit Füllhorn (?); ebenso.
96 verso: Anbetung des Kindes auf der Flucht, Marie und Joseph knieen; dahinter rechts zwei stehende Engel in Landschaft; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
97 Gewandstudie. Schwebende weibliche Figur im Profil nach rechts, mit Kopftuch, ebenso.
97 verso: desgl. Knieende, sich umsehend nach rechts, mit Kopftuch; ebenso.
98 dergl. Sitzende abwärts blickende weibliche Figur von vorn, mit Kopftuch; ebenso; quadrirt.
99 desgl. Wie Bl. 56; zur heil. Familie, Gal. Corsini; ebenso.

100 Gewandstudie. Sitzend aufwärts blickende weibliche Figur von vorn, mit Kopftuch und Buch, bewegt umschauend, wie I. 178; Kreide, weiss gehöht, Tonpap.

100 verso: desgl. Sitzender mit Buch; zwei Haltungen des Kopfes; ebenso.

101 desgl. Knieende Nonne, wie Bl. 76, nach rechts, zweimal (zum Gott Vater in Lucca?); ebenso.

102 desgl. Knieende weibliche Figur mit schleppendem Gewand, nach links (z. Gott Vater in Lucca?).

102 verso: desgl. Mönch mit beiden Händen aufgestützt; ebenso.

103 desgl. Wie Bl. 102, mit einem Lamm. Darunter Entwurf einer heiligen Familie. Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.

103 verso: desgl. Stehende weibliche Figur mit mehrfach skizzirtem Kind in den Armen; ebenso.

104 desgl. Stehende jugendliche weibliche Figur mit engem Unterkleid, darunter stehende Madonna, wie 103 verso; quadrirt. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

104 verso: desgl. Stehender mit Buch, im Profil nach links; ebenso.

105 desgl. Stehende weibliche Figur mit Kopfgewand, nach links im Profil, zur Darstellung, Uffizi. Kreide, gewischt, weiss gehöht.

106 desgl. Vorgebeugt knieende weibliche Figur mit Kopftuch, nach links. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

107 desgl. Wie 106, flüchtiger.

107 verso: desgl. Kauernd sitzende jugendliche weibliche Figur, halbbekleidet, ähnlich der Gruppe rechts in der Madonna della Miseric., Lucca; ebenso.

108 desgl. Vorgebeugt knieende weibliche Figur, nach rechts vorn (Schweisstuch haltende Veronica?); ebenso.

109 desgl. Hockend Knieender, nach rechts; ebenso.

110 desgl. Stehender Mönch, nach links, flüchtig; ebenso.

110 verso: desgl. Knieender, nach rechts; ebenso.

111 desgl. Motiv eines Unterkörpers eines Sitzenden, zum Jesaias, Uffizi; ebenso.

111 verso: Sitzender, mit hochgehobener Schriftrolle, nackte Beine; zum Hiob, Uffizi. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier, flüchtig.

112a Schwebender Engel, wie Bl. 72, ebenso, zart.

112b Vier nackte Kinder, ebenso, fast verwischt.

113a Heil. Familie; der kleine nackte Johannes kniet betend über dem liegenden Christkind; dahinter ein Engel; ebenso.

113b Dieselbe Composition verändert; ebenso, flüchtig.

114 Gewandstudie. Stehender mit aufgestütztem Buch, nach links (anders als der Bartholomäus in d. Vermählung d. h. Catharina); ebenso.
Unterschrift: „Pensiero e Studio di Fra Bartolommeo per la Figura che tiene il Libro dipinta da esso nella Tavola da Altare che già era in S. Marco di Firenze e ora è nell' Appartamento d. G. M. d. S. G. P. Ferdinando di Toscana.

115 desgl. Stehende weibliche Figur mit Buch, nach links; ebenso, flüchtig.

116 desgl. Mönch, aufwärts blickend, nach links stehend (nicht knieend wie in der Vision d. h. Bernhard, Akademie zu Florenz); ebenso.
Unterschr.: „Pensiero e Studio di Fra Bartolommeo di San Marco per un S. Bernardo che è dipinto in una Tavola da Altare nella Badia di Firenze dei Monaci Benedittini."

117 desgl. Dasselbe Motiv. Gleiche Unterschrift; ebenso.

118 Gewandstudie. Stehender, mit Buch unterm Arm, nach rechts; zur ersten stehenden Figur links in der Conception, Uffizi; Kreide, weiss gehöht, Tonpap., quadr. Unterschr.: P. e St. d. Fr. B. d. S. M. per la Tavola di S. Marco che ora etc. (wie 114.)

119 desgl. Knieende jugendliche weibliche Figur im Profil nach rechts. Wie Bl. 84 und 85; ebenso. Unterschr. wie zu 118 (fehlt aber in der Conception und der Vermählung d. h. Catharina).

119 verso: Zwei fliegende nackte Kinderengel; ebenso; zart.

120 Gewandstudie. Stehende weibliche Figur, abwärts blickend, mit herabgelassenem Kopftuch; ebenso.

121 desgl. Zweimal vorn niedergebeugte weibliche Figur, zur Magdalena in der Pietà, Pitti; ebenso.

121 verso: desgl. Madonna mit ausgebreiteten Armen stehend, in weitem fliegenden Mantel, zur Madonna della Misericordia, Lucca; ebenso.

122 Zwei sich umarmende Mönche, Halbfiguren, zweimal, zur Vermählung der h. Catharina, Louvre; ebenso (zweimal).

123 Gewandstudie. Knieende weibliche Figur, betend, nach rechts, den Mantel glatt über den Kopf; Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.

124 desgl. Knieende weibliche Figur mit erhobenen Händen, in Kopftuch, wie Bl. 76, nach links; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

124 verso: desgl. Der Oberkörper allein; ebenso, flüchtig.

125 desgl. Aehnliche Figur, mehr von vorn; ebenso.

126 Weibliche Figur mit einem halb liegenden Kinde, vorgebeugt sitzend, nach links ähnlich der Gruppe in der Misericordia; Rothstift, weisses Papier. Sehr schön.

127 Madonna, halb kauernd sitzend, das Kind tränkend, nach links, ebenso.

128 Stehender Mönch mit erhobenem rechten Arm, zum h. Vincenz Ferrer, Akademie zu Florenz; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
Unterschr.: „Pensiero e Studio di Fra Bartolommeo di San Marco, per il S. Vincenzo Ferrerio, il di cui dipinto si conserva nel convento de' Padri di S. Marco di Firenze."

128 verso: Gewand- u. Aktstudie. Stehender Mann mit Rolle in den übereinandergelegten Händen; der gradausblickende Kopf mit den Zügen des Künstlers. Daneben zwei stehende Figuren; links ein nackter Torso, rechts die Hand (vielleicht erste Idee zur Gruppe der links stehenden Figuren in der Conception, Uffizi); ebenso.

129 Gewandstudie. Stehende antik gewandete weibliche Figur mit erhobenem Schwert in der Rechten, Flügel (?) am Kopf; ebenso. (Braun, Nr. 33.)

130 desgl. Knieende Nonne nach rechts rückwärts, und dieselbe kleiner; ebenso, flüchtig (wie I. 27).

131 Aktstudie. Liegender männlicher Körper, gestreckte und andere Beinstellung als in der Pietà; zur Composition I. 164. Kreide, gelb gehöht, Tonpapier.

131 verso: Lebensgrosser männlicher Kopf, von vorn, verwischt.

132 Stehender Johannes mit erhobenem Arm; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

132 verso: Drei kleine Figuren: Spes, Fides, Charitas, einzelnd stehend; ebenso.

133 Johannes mit zeigendem Arm; ebenso; sehr flüchtig.

134 Weinende Figur nach rechts vorwärts (Petrus?); ebenso.

134 verso: Madonna unter einem Baldachin sitzend, mit vier Heiligen; ebenso, gelb gehöht.

135 Wie Blatt I. 134; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
136 Rückenfigur; ebenso, sehr flüchtig.
137 Wie Blatt I. 64, zum S. Bartholomäus auf der Vermählung der h. Katharina; ebenso.
138 Gewandstudium; Weibliche Figur, bekränzt (?), auf einer Stufe sitzend, nach rechts, mit gerafften Aermeln, der Kopf rückwärts blickend; ebenso.
139 desgl. Weibliche Figur, liegend, knieend vorgestreckt, nach rechts, mit einem Gefäss, den rechten Arm aufgestützt; ebenso.
140 desgl. Wie Blatt I. 138; ebenso.
141 desgl. Weibliche Figur an der Erde sitzend, mit zwei Kindern, nach rechts; Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.
142 desgl. Knieende weibliche Figur, nach rechts, zu einer Verkündigung; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
143 desgl. Knieende Jünglingsfigur, nach links, desgl.; ebenso.
144 desgl. Stehende Figur vom Rücken; ebenso, flüchtig.
145 desgl. Weibliche Figur ein Kind tränkend, sitzend nach links; ebenso.
145 verso. Zwei zu Füssen eines Thrones sitzende Figuren, flüchtig; erste Skizze zum Auferstandenen, Pitti; ebenso.
146 Gewandstudie; Weibliche Figur, knieend und zeigend, nach rechts; ebenso.
147 desgl. Wie I. 142 (Andeutung von tragenden Cherubimköpfen?); Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.
148 desgl. Sitzende Figur von vorn; zum Propheten Jesaias, Uffizi; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier; ausgeführt.
Unterschrift: „Pensiero e Studio per uno dei Profeti dipinti a Olio da Fra Bartolommeo di San Marco che si conservano nella Galleria del Gran Duca di Toscana."
148 verso. desgl. Weiblicher Oberkörper, vorn übergebeugt; ebenso, flüchtig.
149 desgl. Wie Blatt 148, zum Jesaias. Gleiche Unterschrift; ebenso.
149 verso. desgl. Am Boden sitzende weibliche Figur, zu einer der Frauen in der Madonna della Misericordia, Lucca; ebenso.
150 Anbetung des Kindes, Maria knieend in der Mitte, von vorn, oben schwebender Engel, daneben ein anatomischer Arm; ebenso, flüchtig.
150 verso. Fünf mal eine knieende weibliche Figur und zwei nackte Kinder, ebenso.
151 Entwurf der Stellung des Kindes im Tempel, Belvedere, mit mehreren Figuren; darüber die rechte Hälfte, 4 weibliche Figuren nochmals; ebenso.
151 verso. Kreuzigung mit den Schächern, darüber Madonna, welcher ein Engel dem kleinen Johannes zuführt; ebenso.
152 Anbetung des Kindes; Madonna vor dem Kinde knieend führet den kleinen Johannes hinzu; hohe Halle mit Figuren im Hintergrund; ebenso.
152 verso. Gewandstudium. Stehend-schreitende Figur nach links; ebenso.
153 Madonna mit dem segnenden Kind, rechts im Profil, nach links sitzend, vor ihm knieend eine jugendliche weibliche Figur, ähnlich wie I. 84, aber mit betenden Händen; dahinter ein Stehender; ebenso.
153 verso. Gewandstudie. Engel mit fliegendem Gewand schreitend im Profil nach links; ebenso.
154 Drei Entwürfe zu Madonnen, das Kind herzend; ebenso.
154 verso. Sitzende Madonna mit verwischter Umgebung; ebenso.
155 Zweimal Madonna mit dem Leichnam Christi im Schooss, sitzend von vorn (wie I. 164), zwei knieend Anbetende zu den Seiten; ebenso.

156 Eine flötenblasende und eine tanzende Figur mit reich fliegenden Gewändern, wie nach der Antike. Darüber (verkehrt) stehende Figur desgl. und stehender Mann mit einem Kinde; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

156 verso. Fünf verschiedene stehende Figuren, zu einer Kreuzigung; ebenso.

157 Gewandstudie. Knieender, vom Rücken; ebenso.

157 verso. Zwei Knieende; zur Conception, Uffizi; ebenso, flüchtig.

158 Die Ehebrecherin vor Christo; darüber (verkehrt) die Grablegung mit der auf der Erde sitzenden Maria; ebenso.

158 verso. Das Abendmahl an einem Hufeisentisch, Judas vom Rücken; ebenso, flüchtig.

159 Sechs stehende Figuren, anscheinend zu einer Kreuzigung und Taufe Christi; ebenso.

160 Zwei sitzende Figuren mit architektonischer Umgebung, Propheten und Evangelisten, wie I. 100, und fünf verschiedene stehende Propheten oder Apostel; eine sitzende Madonna mit 2 Heiligen; ebenso, sehr flüchtig.

161 Gewandstudie. Sitzende Figur, auf eine Tafel zeigend, und Unterkörper eines Sitzenden; ebenso.

162 Kauernd sitzende weibliche Figur, halb bekleidet, mit zwei Kindern: zur Gruppe in der Madonna della Misericordia, Lucca; Rothstift, weiss Papier.

163 oben: Madonna thronend; der kleine Johannes auf der Stufe; unten: ähnliche Gruppe, das Kind umarmt den kleinen Johannes; erste Entwürfe zur Conception, Uffizi; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

164 Aktstudie; Christi Leichnam auf den Knieen der Maria liegend, von zwei Engeln gehalten; unbekleidete Figuren; vgl. I. 131, 155; Rothstift, weiss Papier. [Braun, Nr. 23.] Vorzüglich schön.

165 Dasselbe. Maria mit dem Leichnam allein; ebenso.

166 Fünf stehende Gewand-Figuren; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier, flüchtig.

167 Zweimal Christus mit den beiden Jüngern in Emmaus. Halbfiguren, zur Lunette in S. Marco; ebenso.

168 Dreimal stehende weinende Maria; ebenso.

168 verso. Fünfmal stehende aufblickende weibliche Figur zu einer Kreuzigung; ebenso.

169 Zweimal dieselbe Figur, wie 168 verso; ebenso.

170 Madonna mit S. Catharina, sehr flüchtig; unten zwei stehende halbbekleidete Figuren, die eine an einen Thron gelehnt; ebenso.

171 Christus am Kreuz, von vorn; rechts unten eine aufblickende Figur mit abwärts ausgebreiteten Armen; ebenso, verwischt; links aufgeklebt: ein Mönch mit erhobenen Händen, nicht dazu gehörig; ebenso.

171 verso. Die Figur unter dem Kreuz nochmals, nebst einer zweiten dabei; ebenso.

172 Predigt Johannis, die zahlreichen Zuhörer bereiten sich zur Taufe; ebenso.

173 Johannes tauft zwei Knieende, zahlreiche Umstehende; ebenso.

173 verso. Predigt Johannis; veränderte Composition, wie Blatt 172; ebenso. Handschriftliche Bemerkung von A. v. Reumont zu 172 und 73: „Reminiscenzen der Fresken Dom. Ghirlandajo's im Chor von S. Maria Novella, die auch dem Del Sarto bei den Fresken im Scalzo vorgeschwebt."

174 H. Familie mit dem kleinen Johannes, dem aufgestützten Joseph und stehenden lautenspielenden nackten Engel, rechts drei fliegende Kinderengel; ebenso.

175 Verkündigung mit links knieendem Engel; hinter demselben zwei undeutliche Gestalten, die Madonna wie in der Verkündigung, Uffizi; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

176 Madonna mit dem Kind, kauernd, zwei stehende spielende und singende Engel rechts; ebenso.

176 verso. Halb bekleideter stehender Mann nach links, knieende weibliche Figur nach rechts, zur Darstellung, Belvedere; ebenso.

177 Zweimal h. Familie mit dem über die Schultern der Maria kletternden kleinen Johannes; h. Familie in Halbfigur mit S. Joseph, sämmtlich in Vierecken; Frau mit zwei Kindern an ein Bogenstück gelehnt; ebenso.

178 Madonna ohne Kind, thronend unter einer Nische mit zwei Säulen, von zwei knieenden weiblichen, vier stehenden männlichen Heiligen verehrt; zur Verkündigung, Louvre.
Unterschrift: wie zu Blatt I. 84: „— — ma l'Opera è molto variata dal presente Disegno."

179 Unten: Die Apostel klagend und aufblickend, zu einer Himmelfahrt Mariä (?); oben (verkehrt): Drei nackte Kinderengel halten ein Medaillon mit dem Drei-Gesicht der Dreieinigkeit, darauf eine Eule; ebenso.

180 Der Leichnam Christi nach vorn liegend, von zwei Engeln unterstützt; ebenso, sehr flüchtig.

180 verso. Gewandstudie. Stehende Figur vom Rücken; ebenso.

181 Schwebende Madonna, sitzend, von Cherubim getragen, mit zwei fliegenden Kinderengeln, unten fünf stehende und knieende Heilige; ebenso, flüchtig.

182 Maria, den Leichnam Christi im Schooss haltend, daneben zwei stehende Figuren am Fuss des Kreuzes; ebenso, flüchtig.

182 verso. Aehnliche Composition: Maria sitzt am Boden; ebenso, sehr flüchtig.

183 Justitia mit Wage und Schwert, thronend sitzend in einer Nische mit erhobenem linken Arm, zwei sitzende weibliche Figuren zu ihren Füssen; ebenso, flüchtig.

184 Madonna thronend, ein musicirender Engel zu ihren Füssen, schwebende Engel mit einem Baldachin, sechs stehende Heilige, ebenso, sehr flüchtig.
Unterschrift: Altro pensiero e studio di F. B. etc., wie Blatt I. 84.

184 verso. Heilige Familie, Joseph links aufgestützt liegend, ebenso, sehr flüchtig.

185 Entwurf zur Darstellung im Belvedere, Wien; ebenso, flüchtig.

185 verso. Aktstudium. Ein stehender mit erhobenem Arm; ebenso, desgl.

186 Madonna auf niedrigem Thron nach rechts, das Kind segnend, abwärts nach links gewendet; zwei anbetend Knieende zu den Seiten, ein Stehender rechts; ebenso.

186 verso. Ein Knieender und ein Stehender; ebenso, sehr flüchtig.

187 Madonna auf hohem Thron, der kleine Johannes auf den Stufen unten, rechts ein Stehender, ähnlich wie I. 184, wohl Idee zu derselben Composition; ebenso.

187 verso. Halbbekleidet Stehender vom Rücken; Kreide, gelb gehöht, Tonpapier; flüchtig.

188 Verkündigung; Maria rechts stehend am Bett, der Engel kniet links. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier; flüchtig.

188 verso. Gewandstudium; Knieende weibliche Figur an einem Pult nach rechts; ebenso; desgl.

189 Todtentanz-Gruppe. Junges Weib nach links schreitend, hinter ihr eine verhüllt gebeugt schreitende Figur von einem Kinde am Stab geführt, dahinter ein geflügeltes Gerippe mit Sense; ebenso, desgl.

190 Madonna thronend sitzend, unter einem von auswärts fliegenden Kinderengeln gehaltenen Baldachin; zwei knieende Heilige, je zwei stehende musicirende Engelknaben; Kreide, gelb gehöht, Tonpapier.

191 Der Gekreuzigte auf einem Altar, daneben zwei fliegende Gewandengel, unten vorn ein Knieender, zu den Seiten vier stehende Heilige; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

192 Madonna thronend unter einem von drei einwärts schwebenden Kinderengeln gehaltenen Baldachin; unten fünf knieende und stehende Heilige; Kreide, gelb gehöht, Tonpapier, flüchtig.
Unterschrift: Pensiero e Studio di Fra Bartolommeo etc., — wie Blatt I. 84, — molto variata però dal presente Disegno etc.

193 Madonna schwebend erscheint dem heiligen Bernhard; zum Bilde der Akademie zu Florenz; ebenso, weiss gehöht.

194 Heilige Familie mit dem schlafenden Kinde, S. Anna (?) und Joseph unter einem Zelt; Joseph wie in der heiligen Familie, Pitti. Kreide, weisses Papier.

194 verso. Schrift: Medicinische Recepte.

195 Der auferstandene Christus mit der Siegesfahne thronend sitzend, zu den Seiten unten vier stehende Figuren (nackte Engelknaben), vorn vier Kinderengel mit einer Weltkugel, worauf ein Buch und Kelch; zur Auferstehung, Pitti; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
Unterschrift: „Pensiero e Studio etc., per la Tavola della Resurrezione che era all Altare della Cappella di S. Rocco sotto l'Organo della SS. Nunziata di Firenze ove presentem te si vede una copia di essa fatta dal Pontormo, e l'Originale si vede conservatissmo nell' Appartto della G. M. del Sereniss G. Pripe. Ferddo di Toscna Questo Quadro è dipinto con tanta forza, e con un gusto cosi terribile di colore, che essendo incontro alla Tavola di Raffaello, che era nel Duomo di Pescia, senza veruna iperbole la supera, e l'abbatte.“

195 verso. Andere Composition desselben Gegenstandes; Christus steht auf der von vier Evangelisten gehaltenen Weltkugel; ebenso.

196 Kreuzabnahme durch zwei auf Leitern stehende Figuren; rechts und links die Schächer; vorn neun stehende Figuren; Maria links in Ohnmacht sinkend; ebenso.

197 Madonna mit ausgebreitetem Mantel, welchen Kinderengel halten, stehend über zahlreichen Knieenden und Sitzenden; oben Gottvater; Halbfigur. Zur Madonna della Misericordia in S. Romano, Lucca; ebenso.
Unterschrift: „Pensiero e Studio etc. per la Tavola della B. Vergine Assunta in Cielo che si conserva nella Chiesa di S. Romano della Città di Lucca. Questa è una delle opere più celebri, che sian escite dal dottissimo pennello di questo grand' Uomo.“

198 Madonna thronend unter einem Cylinder-Baldachin ohne Engel; ein musicirender Engel sitzend unten; sechs stehende Heilige; vorn links S. Sebastian; ebenso.
Unterschrift: Altro Pensiero e Studio etc. per la Tavola che già era in S. Marco etc., — wie Blatt I. 84, — e questo Disegno è il più simile all' Opera di Tutti gl'altri Pensieri e Studi.“

199 Himmelfahrt Mariä; unten sechs Heilige um das Grab knieend; ebenso.
Unterschrift: Altro Pensiero e Studio etc. per la Tavola dell' Assunta, che è nella Chiesa di S. Romano in Lucca. (Die Composition hat durchaus keine Aehnlichkeit mit der Madonna della Misericordia.)

199 verso. Die schwebende Madonna allein; ebenso, sehr flüchtig.

200 Gewandstudium; Zwei schwebende reichgewandete Engel im Profil, nach rechts; ebenso.
Unterschrift: „Disegno di Fra Bartolommeo di San Marco, che pare di Raffaello e fa vedere che prima di Raffaello, il Frate aveva ritrovata la bella maniera di panneggiare e far le pieghe cavata dei Bassirelievi antichi."
201 Zwei ebensolche, nach links; ebenso.
Gleiche Unterschrift.

Band II.

1 Gewandstudium; Knieende Figur mit reichem Gewand, Engel für eine Verkündigung, nach rechts; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
2 desgl.; Knieender Mönch, nach links, zur Vision S. Bernhards, Akademie zu Florenz; ebenso.
3 desgl.; Stehende Figur mit Buch, nach rechts, ähnlich den Gestalten des jüngsten Gerichts; Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.
4 desgl.; Knieende weibliche Figur mit Kreuzchen, nach rechts, zur Verkündigung, Louvre; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
4 verso. desgl.; Motive eines Gewandüberschlags; ebenso.
5 Stehend schreitender Mann, die Beine des unbekleideten Christusleichnams umfassend; ebenso.
6 Gewandstudium; Unterkörper eines Sitzenden im Mantel, nach links, das Motiv darunter wiederholt; ebenso.
7 Pferdekopf mit aufgerissenem Maul, nach rechts; zum S. Georg, Blatt I. 88 fg.; ebenso. Quadrirt.
8 Drei verschieden bewegt laufende kleine Figuren; die Umrisse durchstochen, darüber eine Hand; ebenso.
8 verso. Heilige Familie im Viereck; Madonna knieend vor dem Kinde, zwei laufende bewegte Figuren; ebenso, gelb gehöht, flüchtig.
9 Madonna mit dem am Throne stehenden Johannesknaben; Madonna unter einem von Putten gehaltenen Vorhang; ebenso, weiss gehöht, flüchtig.
10 Zweimal schwebender, Baldachin haltender bekleideter Jünglings-Engel, nach rechts, desgl. zwei nach links; Sitzende Madonna, sitzender Mann und zwei Kinder; ebenso; gelb gehöht, flüchtig.
11 Stehender mit abwärts ausgebreiteten Armen, aufblickend; oben: Madonna sitzend mit zwei Kindern, kleine Figuren; ebenso, flüchtig.
12 Gewandstudium; Knieend-Betender, nach links, ohne Kopf; ebenso, weiss gehöht.
13 desgl.; Stehender mit erhobenem rechten Arm, nach links; desgl., ebenso.
14 desgl.; Stehender mit erhobenem linken Arm und Tafel, nach links; desgl., ebenso.
15 desgl.; Sitzender, lesend, nach rechts; ebenso.
16 desgl.; Knieender, nach links, den Mantel über den Kopf; Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.
17 desgl.; Maria knieend anbetend, nach rechts, mit dem liegenden Kind; ebenso.
18 desgl.; Sitzender, von vorn; zum jüngsten Gericht (?); ebenso.
19 desgl.; Stehender in weitem Mantel; Johannes unter dem Kreuz (?); ebenso.
20 desgl.; Christus stehend im Mantel, von vorn (Ecce homo); Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

21 Gewandstudium. Sitzender, nach rechts, zum jüngsten Gericht; Kreide, gewischt, weiss gehöht, Tonpapier.

22 Sitzende Madonna mit Buch und sechs mal das stehende Christkind (sehr verwandt mit Raphael's Madonna del Cardellino). Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

22 verso: Fünf stehende Gewandfiguren; ebenso, flüchtig.

23 Gewandstudium. Sitzend-zeigender, nach rechts, zum jüngsten Gericht. Ebenso, gewischt.

24 desgl. Stehender in weitem Mantel, auf eine Tafel zeigend nach rechts. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

25 Aktstudium. Männlicher Oberkörper mit gekreuzten Armen, ein Drittel lebensgross, ohne Kopf; ebenso, gelb gehöht.

26 desgl. Stehender, mit einem Hüftgewand bekleidet (aus der Predigt Johannis?); ebenso, weiss gehöht.

27 Gewandstudium. Stehender in Mantel, ohne Unterkleid, nach rechts (wie Ghirlandajo's Johannes in S. Maria Novella); ebenso.

28 desgl. Mit gespreizten Beinen Stehender, nach links; ebenso.

29 Aktstudium. Gekreuzigter, in Verkürzung nach rechts, daneben nochmals Kopf und linker Arm. (Zum guten Schächer.) Ebenso, gelb gehöht, sehr ausgeführt.

30 desgl. Gekreuzigter mit ausgebogenem Leib, in Verkürzung nach links (zum bösen Schächer); ebenso.

31 desgl. Oberkörper des Gekreuzigten von vorn (zum Christus), der linke Arm nochmals; ebenso.

32 desgl. Liegendes Kind mit aufgestütztem rechten Elbogen; ebenso, weiss gehöht, flüchtig.

32 verso: desgl. Zwei linke Arme; ebenso.

33 Gewandstudium. Sitzender in Mantel mit halberhobenen Armen, von vorn zur S. Anna in der Conception, Uffizi; ebenso.

34 desgl. Stehender in Mönchskutte mit Kreuz, nach links; ebenso.

35 desgl. Knieender, nach links (Verkündigungs-Engel); gewischt.

36 desgl. Stehender in Mönchskutte mit erhobenem rechten Arm, nach links. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

37 desgl. Stehend Lesender in Mantel, nach rechts, zum jüngsten Gericht; ebenso, gewischt.

38 desgl. Stehender in weitem Mantel, von vorn: ebenso.

39 Aktstudium. Gekreuzigter vom Rücken, Oberkörper; der rechte Arm nochmals. Kreide, gelb gehöht, Tonpapier.

40 Stier, im Profil nach links; ebenso.

41 Gewandstudium. Stehend Schreitender mit erhobenem linken Arm, nach rechts; ebenso; weiss gehöht.

42 desgl. Stehender in weitem Mantel, nach links; daneben ein zweiter mit Stab. (Motiv zum Joseph d. Darstellung, Belvedere); ebenso, gewischt.

43 desgl. Schwebend abwärts zeigende weibliche Figur, nach rechts; Madonna aus der Vision d. h. Bernhard, Akademie zu Florenz; ebenso.

44 desgl. Stehender mit Kopfmantel, von vorn. Kreide, weiss gehöht, Tonpap., flücht.

44 verso: desgl. Auf dem Rücken Liegender; ebenso, flüchtig.

45 desgl. Sitzender in Mönchsgewand, lesend, nach links; ebenso, desgl.

46 desgl. Stehender mit erhobenem rechten Arm, nach rechts; ebenso, desgl.

47 Gewandstudium. Stehender, nach vorn abwärts zeigend, nach rechts. Kreide, weiss gehöht.

47 verso: desgl. Zweimal Sitzender in Kutte, nach links, und Oberkörper in Kutte, von vorn; ebenso, flüchtig.

48 desgl. Stehender Mönch mit erhobenem rechten Arm, von vorn; zum h. Vincenz Ferrer, Akad. zu Florenz; der erhobene Arm noch einmal; ebenso.

48 verso: Madonna thronend und knieende h. Catharina, dreiviertel vom Rücken, links; zur Vermählung d. h. Catharina; ebenso.

49 Gewandstudie. Knieender in Mönchsgewand mit erhobenem Arm, nach links; ähnlich dem S. Bernhard der Vision, Akademie zu Florenz; ebenso. [Braun, Nr. 25.]

50 desgl. Stehender mit untergeschlagenen Armen in weitem Mantel, nach links; ebenso.

51 Heil. Familie auf einer Stufe, Joseph auf den Sattel gestützt, rechts, die Figuren halbbekleidet; ebenso.

51 verso: Heilige Familie, Maria auf einem Stuhle sitzend, halbbekleidet, nach links, hinter ihr links eine knieende abwärts blickende Gewandfigur, letztere oben nochmals, z. heil. Familie, Pitti; ebenso.

52 Knieend vorgebeugte jugendliche Figur, halbbekleidet, nach rechts, zweimal; das ausgestreckte rechte Bein nochmals, z. Johannes d. Pietà, Pitti; ebenso. Quadrirt.

52 verso: Oberkörper eines Aufwärtsblickenden, der sich den Mund aufreisst (ähnliches Motiv im jüngsten Gericht); ebenso.

53 Gewandstudium. Sitzende weibliche Figur mit Kopfmantel, von vorn, aufwärts blickend zur Maria im jüngsten Gericht; ebenso, gewischt.

54 desgl. Aehnliche Figur, geradaus blickend; desgl.; ebenso, gewischt.

55 desgl. Baldachin mit reich drapirten Falten, z. Vermählung d. h. Catharina. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

56 desgl. Anderer Baldachin; ebenso.

57 Aktstudium. Männlicher Oberkörper vom Rücken nach rechts; ebenso.

57 verso: Springendes Pferd und zwei kämpfende nackte kleine Figuren; ebenso, sehr flüchtig.

58 Aktstudium. Sitzender von vorn, zum Christusleichnam auf dem Grabesrand; ebenso.

59 Gewandstudium. Sitzender in weitem Mantel, von vorn nach rechts, zum jüngsten Gericht; ebenso, gewischt.

60 desgl. Aehnliche Gestalt nach links, zu derselben Composition; ebenso.

61 desgl. Knieend vorgebeugter Mönch, nach rechts; ebenso.

61 verso: desgl. Sitzende weibliche Figur in weitem Mantel, mit Buch, die rechte Hand auf der Brust, von vorn; ähnlich I. 178, die Arme umgekehrt; ebenso.

62 Historische Composition. Einem links im Profil stehenden aufwärts zeigenden Mann in Mantel mit florentinischem Schapel und markirtem Profil und einem begleitenden Knaben in geistlicher (?) Tracht erscheint ein schwebender Gewand-Engel mit der päpstlichen Tiara. Hintergrund Landschaft; Feder, weisses Papier.

63 Gewandstudium. Knieende weibliche Figur mit Palme, nach links; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier. Quadrirt.

64 desgl. Stehend Lesender in Mantel, von vorn; ebenso, flüchtig.

65 desgl. Sitzende weibl. Figur, wie Bl. II. 22, in Unterkleid; ebenso.

66 Gewandstudium. Dieselbe mit Mantel u. Buch. Kreide, weiss gehöht, Tonpapier. Quadrirt.
66 verso: desgl. Stehender in Kutte, mit Buch, von vorn; ebenso.
67 desgl. Sitzender Christus mit erhobenem rechten Arm in weitem Mantel; auf einer Wolke von drei Cherubim getragen; zum jüngsten Gericht; ebenso, gewischt.
68 desgl. Knieender im Mantel, nach rechts, ohne Kopf; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.
69 desgl. Aehnliche Figur; ebenso.
70 desgl. Sitzender mit Buch, nach links, zum jüngsten Gericht; ebenso, gewischt.
71 desgl. Stehende weibliche Figur mit Palme, nach rechts; ebenso, flüchtige Strichzeichnung.
72 desgl. Knieende weibliche Figur mit Salbengefäss, nach links; ebenso.
73 desgl. Knieender im Mönchsmantel, nach links, zum h. Bernhard d. Vision in der Akademie, Florenz; ebenso.
74 desgl. Stehender Mönch, Buch unter dem Arm, von vorn; ebenso.
75 desgl. Am Boden Sitzender mit Stab, im Profil, nach rechts; ebenso. [Braun, Nr. 28.]
76 desgl. Am Boden sitzende weibliche Figur mit Kopfmantel, im Profil nach links, zur Grablegung, I. 158; ebenso. [Braun, Nr. 27.]
77 desgl. Sitzender Christus, den rechten Arm auf ein Buch gestützt, von vorn, erste Idee zum jüngsten Gericht; ebenso, gewischt.
78 desgl. Sitzender im engen Mantel mit gekreuzten Armen, nach links (wahrscheinlich zum jüngsten Gericht); ebenso, gewischt.
79 desgl. Stehender Mönch mit gekreuzten Armen, von vorn nach links; ebenso, flüchtig.
80 desgl. Stehender Mönch im weiten Mantel, im Profil nach rechts; ebenso.
81 desgl. Stehender im weiten Mantel, von vorn; ebenso, gewischt.
82 desgl. Sitzende Madonna mit Kind, von vorn, (ähnlich der mit Stephanus und Johannes in Lucca); ebenso, gewischt.
83 desgl. Knieende Magdalena den Kreuzstamm umfassend, Profil nach rechts; ebenso.
84 desgl. Stehende Figur mit erhobenem rechten Arm, aufwärts blickend, von vorn; ebenso.
85 desgl. Knieende Figur in weitem Mantel, ohne Kopf, nach rechts; ebenso.
85 verso. desgl. Knieend abwärts blickende weibliche Figur, nach links; ebenso.
86 desgl. Unterkörper einer am Boden sitzenden Frau, Profil nach rechts; ebenso.
86 verso. desgl. Stehender im weiten Mantel, nach links; zum Joseph der Darstellung, Belvedere; ebenso.
87 desgl. Stehende betende weibliche Figur mit Kopfmantel, von vorn; ebenso, gewischt.
88 desgl. Knieend betende weibliche Figur mit Kopfmantel, nach links; ebenso.
89 desgl. Sitzende Figur im weiten offenen Mantel, von vorn, von vier Cherubim getragen (ähnlich dem Christus im jüngsten Gericht, Blatt II. 67); ebenso.
90 Zweimal der Gekreuzigte, vier verschieden stehende kleine Figuren; ebenso, flüchtig.
90 verso. Stehende weibliche Figur wie Blatt II. 87, schwebender Engel-Oberkörper; stehender Johannesknabe unbekleidet; sechs nackte Kinder; aufgestützter Joseph; kleine Figuren; ebenso, flüchtig.

91 Joseph mit Stab, knieend; Joseph mit dem kleinen Johannes (?); zwei Stehende; Madonna und Kindkopf in der Anordnung von Raphaels Sixtina; weiblicher Kopf; ebenso, sehr flüchtig.

91 verso. Gewandstudium. Vorwärts gebeugt schwebender Engel in reich fliegendem Gewand; ebenso. (Durchstrichen.)

92 Aktstudium. Der Gekreuzigte, symmetrisch von vorn; ebenso, verwischt.

93 desgl. Derselbe, etwas nach rechts; nochmals kleiner mit durchstochenen Umrissen; ebenso, gelb und weiss gehöht.

94 Gewandstudium. Knieende weibliche Figur mit Palme, aufwärts blickend, Profil nach rechts (zum Gottvater, Lucca?); ebenso.

95 desgl. Sitzende Madonna, von vorn, das nackte Kind segnet vom Schooss herab nach links (ähnlich der Madonna mit Stephanus u. Johannes, Lucca); ebenso.

96 desgl. Sitzender Mönch, verkürzt aufgestützt, umsehend nach links; ebenso, gewischt.

97 Aktstudium. Das Christkind, sitzend, liebkost den rechts knieenden kleinen Johannes; ebenso, schraffirt.

98 desgl. Dasselbe ähnlich, ohne Johannes, mit segnender Hand; ebenso.

99 desgl. Geflügelter schwebender Engelknabe mit Tamburin, nach rechts; ebenso, gelb gehöht. Quadrirt.

100 desgl. Ein anderer mit Laute, nach links; ebenso, desgl.

101a desgl. Ein anderer, mit recht. Arm aufwärtszeigend, nach links; ebenso, desgl.

101b desgl. Stehendes Christkind; wie Bl. II. 22; ebenso.

102a desgl. Geflügelter schwebender Engelknabe, vom Rücken, nach rechts, zur Conception, Uffizi; ebenso, desgl.

102b desgl. Ein anderer von vorn, nach rechts, Baldachin tragend (ähnlich dem der Vermählung d. h. Catharina im Pitti); ebenso, desgl.

103 desgl. Sitzendes Christkind, nach rechts, Arm ausstreckend; ebenso.

104 desgl. Geflügelter schwebender Engelknabe, Profil nach rechts; ebenso. Quadrirt.

105 desgl. Knieender Halbbekleideter nach rechts und stehender Unbekleideter von vorn, zur Auferstehung, Pitti; ebenso, weiss gehöht.

105 verso. Fünfmal das bewegt sitzende Christkind, einmal der Umriss durchstochen, und zwei Oberkörper einer weiblichen Figur; ebenso.

106 Geflügelter Kinderengel, Halbfigur, Doppelpfeife blasend, von vorn; ebenso.

106 verso: drei andere mit Tamburin, Triangel und Doppelpfeife; die Hand mit dem Tamburin nochmals; ebenso.

107 Aktstudium. Schlafend liegendes Christkind, nach links, daneben die Hand der Maria; ebenso; gelb gehöht.

107 verso: desgl. Drei kleine nackte undeutliche Figuren; ebenso, weiss gehöht.

108 desgl. Geflügelter schwebender Kinderengel, nach rechts, von vorn, ähnlich dem in der Madonna mit Stephanus und Johannes, Lucca; ebenso.

109 desgl. Zwei sitzende Knaben, umschlungen auf einer Stufe, zu den Engeln der Conception, Uffizi; ebenso (verwischt).

109 verso: desgl. Der rechts sitzende nochmals; ebenso.

110 desgl. Zweimal der geflügelte schwebende Engelknabe, zur Vermählung der h. Catharina, Pitti; ebenso, gelb gehöht, quadrirt.

111 desgl. Wie Bl. II. 102a zur Conception, Uffizi; ebenso.

112 desgl. Lautenspielender Engelknabe, Profil nach rechts; ebenso, weiss gehöht. [Br. 5.]

113 Aktstudien. Zweimal das auf dem Rücken liegende Christkind, nach vorn und nach links, darüber (verkürzt) stehendes Kind; ebenso, gelb gehöht.

113 verso: desgl. Liegendes und schreitendes Kind; ebenso, flüchtig.

114 Madonna mit dem links gehaltenen sitzenden Kind; dasselbe stehend, zwei Hände, eine den Finger im Buch; ebenso.

115 Aktstudium. Zweimal zwei nackte Kinder, sitzend neben einer Kugel, mit Tafel darüber, zur Auferstehung, Pitti. Kreide, weiss. Papier. Quadr. Sehr schön.

116 desgl. Schwebender nackter Knabe mit erhobenem rechten Arm, nach links, desgleichen mit erhobenem linken nach links; Rothstift, weiss. Papier.

117 desgl. Schwebender nackter Kinderengel, die Laute spielend, nach links, zur Conception, Uffizi. Kreide, gelb gehöht, Tonpapier. Quadrirt.

118 desgl. Ein gleicher; ebenso, desgl.

119 desgl. Zweimal geflügelter schwebender Kinderengel, nach rückwärts verkürzt, nach rechts; ein abwärts schwebender, ein Band haltend; ebenso, desgl.

120 desgl. Geflügelt schwebender Kinderengel, im Profil nach links, den Kopf verdeckt, zur Madonna mit Stephanus u. Johannes, in Lucca; ebenso, desgl.

121a desgl. Vorwärts schwebender nackter Kinderengel mit erhobenen Armen, zur Vermählung der h. Catharina; ebenso, weiss gehöht.

121b desgl. Ein gleicher; ebenso, gelb gehöht.

122a desgl. Liegendes Kind auf dem Rücken, der Kopf nach links, die linke Hand am Mund; ebenso.

122b Ein gleiches; ebenso.

123 desgl. Kind am Busen der sitzenden Mutter trinkend, nach links, Rothstift, weisses Papier.

123 verso: desgl. Kind auf dem Schooss der Mutter sitzend, rechts abwärts gewendet; ebenso, sehr schön.

124 desgl. Ein gleiches, vom Rücken gesehen, über die Schultern nach links blickend; ebenso.

125 desgl. Knieender, halbbekleidet mit Mantel, mit Rohrkreuz, nach rechts aufwärts blickend. Die linke Hand abwärts zeigend; der Oberkörper nochmals, der Kopf besonders vergrössert. Die beiden Hände nochmals und eine ausgespreizte Hand mit Aermel nach vorn; ebenso. [Braun, Nr. 15.]

126 Zweimal kleiner Mönchskopf in herabgelassener Kapuze, dreiviertel nach rechts; oben: einmal auf einer Stufe sitzendes nacktes Kind, nach links, ganz flüchtige Skizze zu einem kleinen Johannes; ebenso. Die Köpfe sehr schön.

126 verso: Aktstudium. Zwei auf Stufen sitzende nackte Kinder, fünf Beine und zwei Arme in verschiedenen Stellungen; ebenso.

127 Zweimal stehende Figur mit erhobenem Arm, weibliche Figur im Profil nach links; eine Pilasterstellung mit Gebälk und ein kleiner architektonischer Grundriss, Feder, (oben:) Jüngstes Gericht, Breitcomposition, unter einem Stichbogen mit vereinzelten Gruppen kleiner Figuren. Kreide, die Architektur Feder.

127 verso: Zwei Prophetenfiguren, (oben:) Gekreuzigter in Architektur mit drei Gestalten, Architektur; Rothstift, sehr flüchtig.

128 Zweimal sitzende Frau auf einer Stufe nach links, zwei Hände; zur Gruppe rechts auf der Madonna della Misericordia, Lucca; Rothstift und Kreide; weisses Papier.

129 Rechts zweimal sitzende halbbekleidete weibliche Figur, von vorn, den vordern Fuss auf einem Cherubkopf; quadrirt; die Hände dazu einzeln (Stellung der

Madonna auf der Verkündigung, Louvre); links ein Mönchskopf in herabgelassener Kapuze, Profil abwärts blickend nach rechts, sehr ausgeführt; derselbe dreiviertel nach rechts, daneben zwei Hände auf einem Stab. Rothstift, weisses Papier. [Braun, Nr. 14.]

129 verso: Mönchsbrustbild in Kapuze, den rechten Zeigefinger am Mund, von vorn, daneben links zwei Hände, einen runden Gegenstand und drei Nägel (?) haltend; ebenso.

130 Zweimal ein Kopf mit kurzem, bewegtem Haar, von vorn und etwas nach links (Züge des Fra Bartolommeo), links ein abwärts blickendes Profil, Kahlkopf, vorwärts zeigender Arm in Aermel, aufwärts zeigende Hand, drei Tafeln haltende Hände, zwei Füsse, zur Conception, Uffizi; ebenso, sehr schön. [Braun, Nr. 10.]

131 Aktstudium. Zweimal am Boden sitzender nackter Knabe, nach rechts gewendet, einmal mit rechtem, einmal mit linkem Arm aufwärts zeigend; ebenso, desgl. [Braun, Nr. 13.]

132 desgl. Schlafender nackter Knabe, vornübergebeugt liegend, nach rechts; oben: der Oberkörper nochmals; ebenso, sehr ausgeführt, desgl.

132 verso: desgl. Auf dem Schooss der nach links kauernden Mutter sitzendes nacktes Kind; ebenso, flüchtig.

133 desgl. Oben: auf dem Rücken liegendes schlafendes nacktes Kind, Kopf nach rechts; unten: ein anderes, Kopf nach links; ebenso.

133 verso: desgl. Das obere Kind nochmals; ebenso.

134 desgl. Unten: Vornübergebeugt sitzender schlafender nackter Knabe, den Kopf auf den Armen, nach rechts; oben: am Boden sitzender nackter Knabe, vornüber aufgestützt; ebenso, sehr schön. [Braun, Nr. 12.]

135 Drei verschiedene Halbfiguren von Madonnen; drei verschiedene nackte Kinder. Ebenso, flüchtig.

136 Madonna, Halbfigur mit dem rückwärts liegenden schlafenden Kinde, mit der rechten Hand darauf zeigend. (Das Kind wie Bl. II. 107). Kreide, gelb gehöht, Tonpapier.

137 Weiblicher Kopf, lebensgross, von vorn, nach links, kahl; ebenso, weiss gehöht.

137 verso: Männlicher bärtiger Kopf, Profil von rückwärts nach rechts, lebensgross.

138 Weiblicher Kopf, dreiviertel abwärts blickend, nach links; ebenso.

139 Alter Kopf, kahl, ohne Bart, Profil nach rechts, lebensgross.

139 verso: Vier schwebende, Baldachin haltende Kinderengel; zur Vermählung der h. Catharina; ebenso.

140 Männlicher Kopf, fast kahl, Profil nach rechts, überlebensgross; (derselbe Kopf wie der Emausjünger in S. Marco) zum S. Stephan der Madonna in Lucca; ebenso.

141 Jugendlich männlicher Kopf, fast kahl, Profil von unten, nach rechts, überlebensgross; ebenso, gelb gehöht.

142 Männlicher Kopf mit Tonsur, 3/4 abwärts nach rechts: ebenso, weiss gehöht. [Braun, Nr. 61.]

142 verso. Knieende weibliche Figur, nach links; ebenso, flüchtig.

143 Alter bärtiger Kopf, von vorn, überlebensgross; ebenso, gelb gehöht, fleckig und verwischt.

144 Bärtiger männlicher Kopf, 3/4 nach links; ebenso, weiss gehöht, verwischt und beschädigt.

145 Alter Mönchskopf in Kapuze, markirtes Profil ohne Bart, überlebensgross, nach links abwärts; ebenso, verwischt.

145 verso. Aehnlicher Profilkopf nach rechts; ebenso, ganz verwischt.

146 Jugendlicher Mönchskopf, von vorn, den rechten Zeigefinger am Mund, lebensgross; ebenso, gelb gehöht.

147 Alter Mönchskopf, kahl und ohne Bart, $^3/_4$ nach links, volle Züge; ebenso.

148 Bärtiger Kopf, von vorn, überlebensgross; ebenso, flüchtig.

148 verso. Zwei Pilaster und ein Fenster; weisse Kreide auf Tonpapier, flüchtig.

149 Bärtiger Kopf in herabgelassener Kapuze, $^3/_4$ nach rechts, lebensgross; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier.

150 Lachender Kinderkopf, von vorn, zum Bambino der Madonna mit Stephanus und Johannes, Lucca; ebenso, gelb gehöht.

151 Lachender kleiner Kinderkopf zu einem Kinderengel, lebensgross, von vorn nach links aufwärts; ebenso, gelb gehöht.

152 Kahler Kopf mittleren Alters im Profil, nach rechts; ebenso, flüchtig.

153 Jugendlicher weiblicher Kopf mit langem Haar, Profil nach links abwärts blickend, lebensgross; ebenso.

154 Mönchskopf in Kapuze, etwas nach rechts vornabwärts blickend; ebenso, flüchtig.

154 verso. Alter kahler Kopf, von vorn nach links; ebenso, flüchtig und verwischt.

155 Alter bärtiger Kopf im Kopftuch, abwärts blickend, von vorn nach rechts; ebenso, kräftig schraffirt, weiss und gelb gehöht.

156 Knabenkopf, abwärts blickend, $^3/_4$ nach links, $^1/_4$ lebensgross ausgeführt, Rothstift, weisses Papier. [Braun Nr. 11.]

157 Mönchskopf in herabgelassener Kapuze, $^3/_4$ nach links; ebenso. [Braun Nr. 9.]

158 Kahler männlicher Kopf, $^3/_4$ nach links, aufwärts blickend von unten, lebensgross; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier, flüchtig.

159 Mönchskopf in herabgelassener Kapuze, $^3/_4$ nach rechts abwärts blickend, überlebensgross; ebenso, gelb gehöht, verwischt und fleckig.

160 Jugendlicher weiblicher Kopf, von vorn nach rechts, der Oberkopf nicht ausgeführt, lebensgross; ebenso, weiss gehöht.

161 Jugendlicher Mönchskopf mit Tonsur, von vorn nach rechts, lebensgross, Umrisse durchstochen; ebenso.

162 Männlicher Kopf mit kurzem, bewegtem Haar, aufwärts blickend, von vorn nach links, überlebensgross; ebenso, breit und kühn gezeichnet, gelb gehöht.

163 Kahler Mönchskopf von rundem Oval ohne Bart, von vorn, überlebensgross: ebenso.

164 Jugendlicher Kopf, kahl, Profil aufwärts blickend, nach rechts, von unten, lebensgross; ebenso, verwischt.

165 Jugendlicher Kopf, kahl, aufwärts blickend, von vorn nach rechts; ebenso, weiss gehöht.

166 Weiblicher Kopf im Kopftuch, Profil von rückwärts nach rechts; ebenso, gelb gehöht.

167 Jugendlicher weiblicher Kopf, von vorn $^3/_4$ nach rechts, mit langem Haar (I. 77, I. 186, I. 192?); ebenso.

168 Männlicher Kopf mit kurzem Kinnbart, abwärts blickend, $^3/_4$ nach links, lebensgross; ebenso.

169 Männlicher kahler Kopf, fast Profil, abwärts blickend nach links, lebensgross ebenso.

170 Jugendlicher weiblicher Kopf im Profil nach links, lebensgross, mit langem gebundenen Haar; ebenso.

171 Aehnliches Profil, abwärts blickend nach rechts; ebenso.

172 Jugendlicher weiblicher Kopf, von vorn nach links abwärts blickend, mit langem Haar, überlebensgross; zur Conception, Uffizi; ebenso.

173 Ein gleicher in dieser Stellung, mehr abwärts blickend; zur Conception, Uffizi; ebenso.

174 dergl.; zur Conception, Uffizi; ebenso.

175 Jugendlicher Kopf mit langem wehenden Haar, fast lebensgross, Profil aufwärts blickend nach rechts (zur Vision des h. Bernhard, Akademie zu Florenz ?); ebenso. [Braun Nr. 32.]

176 Jugendlicher weiblicher Kopf mit gescheiteltem Haar, vorige Grösse, $^{3}/_{4}$ nach rechts; ebenso.

177 Jugendlicher Kopf mit kurzem lockigen Haar, von vorn abwärts blickend nach links, lebensgross; ebenso, flüchtig.

178 Aehnlicher Kopf, nach rechts; ebenso.

179 Alter männlicher Kopf im Filzhut, von vorn, lebensgross; Kreide, weiss Papier.

180 Alte Frau, Nonne, mit Kopftuch und Kinnbinde, markirte Züge, $^{3}/_{4}$ nach links, lebensgross; ebenso, das Fleisch mit Rothstift. [Braun Nr. 21.]

181 Männlicher Kopf mit struppigem Bart und Haar, von vorn nach links; ebenso. [Braun, Nr. 17.]

182 Männlicher Kopf mit halblangem Haar in Filzhut, von vorn nach rechts, ebenso.

183 Derselbe Kopf wie Bl. II. 180, von vorn, abwärts nach links; ebenso. [Braun, Nr. 28.]

184 Männlicher Kopf mit vollem bewegtem Haar und kurzem Kinnbart, mit offenem Mund, von vorn; ebenso. [Braun, Nr. 29.]

185 Männlicher Kopf mit bewegtem Haar, struppigem kurzen Bart, platter Nase, in Kappe, $^{3}/_{4}$ nach links; ebenso. [Braun, Nr. 22.]

186 Jugendlicher weiblicher Kopf von sehr vollen runden Formen, das Haar im Netz, lächelnd, $^{3}/_{4}$ nach rechts; ebenso, sehr ausgeführt. [Braun, Nr. 18.]

187 Jugendlicher weiblicher Kopf mit langem, offenem Haar, abwärts blickend, Profil nach links; ebenso, flüchtig. [Braun, Nr. 19.]

188 Alter Kopf, von sehr eckigen Zügen mit bewegtem Bart, von vorn nach rechts, fast lebensgross; Kreide, weiss gehöht, Tonpapier, sehr flüchtig.

188 verso. Aehnlicher Kopf, von vorn nach links; ebenso, flüchtig und verwischt.

189 Aehnlicher Kopf, von vorn nach links; ebenso, flüchtig.

190 Aehnlicher Kopf, von vorn nach links abwärts blickend; ebenso.

190 verso. Sehr alter Kopf, Profil nach links; ebenso.

Anhang.

Verzeichniss der Photographieen von Adolphe Braun nach Fra Bartolommeo's Handzeichnungen in Florenz, Paris, Venedig und Wien.

Die eingeklammerten Nummern beziehen sich auf die Braun'schen Verlagscataloge:
Florence. Galerie des Uffizii. 1869. (Florenz, Nr. 52—114.)
Musée du Louvre. 1869. (Paris, Nr. 18—33.)
Venise. Académie des Beaux-Arts. 1869. (Venedig, Nr. 6—8.)
Albertina. Collection de S. A. I. L'Archiduc Albert à Vienne. 1869. (Wien, Nr. 16—18.)

Compositionen.

(Die Federzeichnungen Nr. 1—5, 7, 8, 10—13, 15—20, 22—24 gehören der jugendlichen, die Nrn. 6, 9, 21 der mittleren, die Nrn. 25—36 der späteren Epoche des Künstlers an.)

1 Verkündigung mit knieendem Engel, zweimal; Feder. (Florenz, 60.)
2 Anbetung der Könige in Ruinen; springende Pferde im Hintergrund; ebenso. (Florenz, 61.)
3 Darstellung im Tempel; acht Figuren an einem reich verzierten Altar; ebenso. (Florenz, 113.)
4 Christus und die Samariterin, zweimal; Feder und Tusche. (Florenz, 62.)
5 Christus und Maria Magdalena. Noli me tangere. Zweimal; Feder. (Florenz, 55)
6 Christus betend auf dem Oelberg; ebenso. (Florenz, 57.)
7 Dasselbe, mit fünf schlafenden Aposteln, und Schriftproben; ebenso. (Florenz, 99.)
8 (Linke Hälfte) Die Kreuztragung mit einem nackten Henker, vom Rücken. (Rechte Hälfte) Madonna und der von einem knieenden Engel gehaltene kleine Johannes; ebenso. (Florenz, 102.)
9 Kreuzabnahme; symmetrisch mit zwei knieenden Frauen und im Halbkreis stehenden Männern; Kreide, weiss gehöht. (Florenz, 84.)
10 Himmelfahrt Christi mit einer Glorie von anbetenden und musicirenden Engeln, unten Maria und die Apostel knieend; Feder und Tusch. (Florenz, 111.)
11 Himmelfahrt Mariä mit einem tanzend schwebenden Engelreigen, an das Bild von S. Botticelli erinnernd; Feder. (Florenz, 112.)
12 Reigen von musicirenden und tanzenden schwebenden Engeln; ebenso. (Florenz, 54.)
13 Krönung Mariä, mit zwei Knieenden, zwei musicirenden Engeln auf einer Seite (wahrscheinlich zur symmetrischen Wiederholung bestimmt), unten vier stehende Heilige; ebenso. (Paris, 28.)
14 Christus und die obere Gruppe des Weltgerichts in S. Maria nuova; Feder. (Venedig, 8.) Unächt.
15 Madonna von zwei Franziscanern knieend verehrt, daneben je zwei bücherhaltende Engel, rechts die Madonna nochmals; ebenso. (Florenz, 90.)
16 Heilige Familie; Maria mit gekreuzten Armen kniet rechts, vier Personen; Feder. (Paris, 25.)

17 Heilige Familie, vier Personen und zwei Engel, welche den stehenden kleinen Johannes halten; Feder. (Paris, 32.)
18 (Links) Madonna sitzend; (rechts) laufender Engel; ebenso. (Paris, 31.)
19 Madonna in Profil sitzend nach links mit dem knieenden kleinen Johannes, diverse Köpfe und Kinderfiguren; ebenso. (Florenz, 110.)
20 (Oben), Heilige Familie von drei Personen, sitzend, mit zwei stehenden Engeln; (unten), zwei Madonnen; ebenso. (Paris, 30.)
21 Vermählung der heiligen Katharina mit altdeutsch magerem Kind; Katharina stehend links; ebenso. (Paris, 29.)
22 (Oben), S. Joseph stehend nach links; (unten), kleiner Johannes bekleidet stehend; ebenso. (Florenz, 103.) Links ein Gedicht in 24 Zeilen: *)

Omni potente padre etterna alteza
o sapientia inmensa o figliuol uero
spirito sancto imfinita dolceza
o tre persone ed uno dio sincero
tu se la somma ineffabil belleza
tu se il mio dio nel quale icredo e spero
ipriego te mie (sic) dolce e gran signore
che mi perdone e tragha dogni errore
Tutto se dolce idio signore etterno
lume e comforto e vita del mio core
quando ben mitacosto allor discerno
che llalegreza è sanza te dolore
se tu non fussi il cielo sarebbe inferno
quel che non vive teco sempre muore
Tu (?) se quel uero e sommo bene perfecto
Senza qual (?) torna impianto ogni dispecto
Quanto è ignorante stolto cieco e pazo
chi ua cercando fuor didio letitia.
qual cosa è piu bestiale ch'esser ragazo
del mondo e del dimon pien di tristitia
el uero galdio el maximo sollazo
si . . . . . va (?) solo indiuina amicitia
la qual sa questa per fede operata
seruando bene la sua sancta mandata
finis.

23 Sechs stehende weibliche Heilige nach rechts (zur Kreuzigung); Feder und weiss gehöht. (Florenz, 59.)
24 Charitas stehend, zweimal, mit zwei und drei Kindern; Feder. (Florenz, 58.)
25 Gott-Vater segnend mit offenem Buch; zum Gott-Vater in S. Romano, Lucca; ebenso. (Florenz, 114.)
26 Skizze zum Auferstandenen, Pitti, zu zwei stehenden einzelnen Propheten, sitzende Madonna und Schriftproben; ebenso. (Florenz, 105.)
27 Skizze zur rechten Hälfte der Madonna della Misericordia, Lucca; ebenso. (Paris, 24) **).

*) Die acht Anfangszeilen stehen unter den übrigen.

**) In Braun's Catalog bezeichnet: „Composition de sainte famille;“ vgl. oben Seite 176.

28 Kreuzigung; zwei stehende und zwei knieende Heilige in Halbrund, mit Altarvorsatz; Kreide und weiss gehöht. (Paris, 93.)
29 Madonna thronend sitzend unter einem von zwei Engeln getragenen Baldachin, S. Stephan, S. Hieronimus stehend, musicirende Engel; ebenso. (Paris, 83) *).
30 Madonna thronend sitzend (wie die Composition Weimar, I. 190) mit 2 stehenden Heiligen und vorn liegendem kleinen Johannes; ebenso. (Florenz, 104.)
31 Madonna mit 2 Kindern an der Erde sitzend, mit 6 umgebenden Kindern und stehenden Heiligen unter einem Baum; Rothstift. (Paris, 20.) [Reiset, 80].
32 H. Familie (Composition wie Weimar, II. 51), mit Vorhang hebenden Engeln im Hintergrund. Scheint unächt (Stecherzeichnung) oder überarbeitet, Kreide, weiss gehöht, durchstochene Conture. (Florenz, 89.)
33 Madonna, Halbfigur, flüchtig; ebenso. (Paris, 26.)
34 Heilige Familie von fünf Personen, quadrirt, flüchtig; ebenso. (Florenz, 80.)
35 Verstossung der Hagar, flüchtig; ebenso. (Florenz, 96.)
36 Zahlreiche Gruppen umdrängen einen Altar (mythologische Darstellung ?); ebenso. (Florenz, 100.)

Kopfstudien.

37 Männliches Profil, bartlos nach links, lebensgross, mit Käppchen, ausgeführt. Zweifelhaft; Kreide, weiss gehöht. (Venedig, 6.)
38 Männlicher fast lebensgrosser Kopf, alt, bartlos mit Kopftuch, abwärts $^3/_4$ nach links; Rothstift. (Paris, 22.)
39 Kind, $^3/_4$ nach rechts, lebensgross; Kreide, quadrirt. (Florenz, 108.)
40 Jugendlicher weiblicher Kopf, $^3/_4$ nach links, ausgeführt; Kreide. (Florenz, 107.)
41 Männlicher Kopf, kahl, alt, unbärtig, aufwärts, fast Profil nach rechts; ebenso. (Florenz, 79.)
42 Männlicher Kopf, dem Selbstportrait des Fra Bartolommeo ähnlich, $^3/_4$ nach rechts, überlebensgross, flüchtig; ebenso. (Florenz, 91.)
43 Weiblicher Kopf abwärts blickend, doppelt lebensgross, mit geflügelter Rose (?) auf der Stirn, höchst schwungvoll; ebenso. (Florenz, 106.)

Figurenstudien.

44 Zweimal zum h. Bartholomäus der Vermählung der h. Katharina, Pitti, halbbekleidet; Rothstift. (Wien, 17.)
45 Derselbe; Kopf, Hand mit Messer zweimal, die Füsse apart, ausgeführt, Rothstift. (Florenz, 77.)
46**) Christuskörper der Pietà im Pitti, unbekleidet. [Darüber in gezeichnentem Rahmen, aufgeklebt: Altes Profil nach links im Rund, und zwei Hände, von A. del Sarto.] Kreide. (Louvre, 33.) [Reiset, Nr. 53.]
47 Die Conception in den Uffizi, alle Figuren unbekleidet; Feder. (Florenz, 53.)
48**) Nacktes Kind sitzend (ähnlich Weimar, II. 135), darüber ein Stehender nach links; Rothstift. (Florenz, 52.)

*) In Braun's Catalog bezeichnet: „Esquisse pour la Vierge au baldaquin." Die Composition stimmt aber weder mit Fra Bartolommeo's (zuweilen so bezeichneter) Vermählung der h. Katharina im Pitti noch mit der Madonna del Baldacchino Raphaels.

**) Die Nrn. 46 und 48 gehören zu der Gruppe der oben besprochenen Studienblätter des Frate von raphaelischer Schönheit.

49 Akt zur Madonna und Kind der Conception, Uffizi, fliegende Engel desgl. und auf Stufen schreitendes nacktes Kind zweimal, rechts und links; Rothstift. (Florenz, 63.)

50 Desgl. zweimal nach links sitzend, das Kind einmal segnend, einmal zurückgewandt; Rothstift. (Florenz, 64.)

51 Desgl. zweimal (aufgeklebt), links wie Florenz 63 links, rechts wie Florenz 64. Die Stellung des Kindes segnend, wie links, Mutter sitzend, wie rechts. Rothstift. (Florenz, 65.)

52 Venusstatue nach der Antike, vom Rücken und von vorn; ausgeführt, Kreide, weiss gehöht. (Florenz, 94.)

Gewandstudien.

53 Knieende weibliche Figur nach links, zweimal, zur Samariterin am Brunnen, jugendlich; Feder und weiss gehöht. (Florenz, 56.)

54 Männliche Figur mit Mantel-Ueberschlag, nach links, zur Darstellung, Uffizi; Kreide, weiss gehöht. (Florenz, 88.)

55 Männliche Figur sitzend, von vorn, zum Christus des jüngsten Gerichts; ebenso. (Florenz, 76)*).

56 (2 Blatt zusammengeklebt.) Schwebender Engel mit fliegendem Gewande, nach rechts, und knieende Heilige mit aufgehobenen Armen, nach links, wie Weimar I. 76; ebenso. (Wien, 16.)

57 (2 Blatt zusammengeklebt.) Knieender Engel, nach rechts, und umsehende Madonna knieend; ebenso. (Florenz, 109.)

58 Maria knieend betend, nach links (wie Nr. 57); ebenso. (Paris, 18.) [Reiset, 75.]

59 Madonna, Kniestück in Kopftuch, von vorn, das unbekleidete Kind nach links, zur Madonna mit S. Stephanus und Johannes, Lucca; ebenso, quadrirt. (Paris, 19.) [Reiset, 76.]

60 Madonna sitzend mit auf dem Schooss stehendem Kind (wie die Studien zum jüngsten Gericht); ebenso. (Florenz, 82.)

61 Madonna, abwärts blickend nach rechts, mit Kopftuch, das segnende Kind sitzend auf dem Schoosse; ebenso. (Florenz, 67.)

62 Madonna, abwärts blickend nach links, mit segnendem Kind nach links, raphaelisch; ebenso, quadrirt. (Florenz, 69.)

63 Cardinal mit langer Schleppe, knieend nach links; ebenso. (Florenz, 74.)

64 Madonna (?) stehend mit erhobenen Händen, von vorn, in Kopftuch; ebenso. (Paris, 27.)

65 Männliche Figur stehend, mit grosser auf den Schultern geknüpfter Toga und Schwert, veränderter Entwurf zum Apostel Paulus, Quirinal; ebenso. (Paris, 23.)

66 Männliche Figur stehend, mit Buch unter dem rechten Arm und Ueberschlag nach rechts, Kopf von vorn; ebenso. (Paris, 21.)

67 Männliche Figur stehend, ein Buch auf die linke Hüfte gestützt, zum Paulus der Verkündigung, Louvre; ebenso. (Venedig, 7.)

68 Männliche Figur stehend nach rechts mit grossem Schulterzipfel; ebenso, zweifelhaft. (Florenz, 98.)

69 Männliche Figur (Mönch ?) stehend schreitend nach links; ebenso. (Florenz, 97.)

70 Männliche Figur stehend, mit aufgestütztem Schwert in der Rechten, zum Apostel Paulus, Quirinal; ebenso. (Florenz, 92.)

*) In Braun's Catalog irrthümlich bezeichnet: „Job, tableau de la tribune.“

71 Männliche Figur stehend, von vorn, mit Buch in der Linken; Kreidè, weiss gehöht. (Florenz, 87.)
72 Johannes der Täufer, halbbekleidet, stehend von vorn nach rechts; ebenso, quadrirt. (Florenz, 86.)
73 Johannes der Täufer stehend, halbbekleidet, nach links, zur Madonna in Lucca; ebenso, quadrirt. (Florenz, 85.)
74 S. Stephanus, ebendazu; ebenso. (Florenz, 66.)
75 Der Knieende vorn links, zur Conception in den Uffizi; ebenso, quadrirt. (Florenz, 70.)
76 Weibliche Figur stehend, mit weiten Aermeln, von hinten; ebenso. (Florenz, 71.)
77 Stehende männliche Figur mit Buch, Profil nach rechts; ebenso. (Florenz, 72.)
78 Zum Gott-Vater in Lucca; ebenso, kräftig ausgeführt, quadrirt. (Florenz, 73.)
79 Weibliche Figur, stehend im Profil nach links, zu einer heiligen Barbara; ebenso. (Florenz, 78.)
80 Zum heiligen Marcus, Pitti; ebenso. (Florenz, 68.)
81 Zum Propheten Jesaias, Uffizi; ebenso, sehr kräftig. (Florenz, 75.)
82 Stehende männliche Figur mit nackten Armen und Tunica, der rechte Arm erhoben. Zweifelhaft. Feder. (Wien, 18.)
83 Knieender Heiliger hinter einem buchhaltenden Knaben. Zweifelhaft. Flüchtig in Kreide. (Florenz, 101.)
84 Zwei Aermel; Kreide, weiss gehöht. (Florenz, 81.)
85 Links halbbekleidete knieende Figur, Profil nach rechts mit erhobenem rechten Arm, rechts ein von rückwärts eine unbekleidete Nymphe umarmender Satyr; flüchtig in Kreide. (Florenz, 95.)

Dresden.

Dr. A. von Zahn.

Ein paar Worte über die Holbeinfrage.

Eine Entgegnung.

Der vorliegende Artikel des Herrn Pfarr-Resignaten Schmitter-Hug zu Ragaz hat mir die Thatsache wieder einmal recht lebhaft vor die Seele gerufen, dass so viele Besitzer von Kunstwerken gegen jede Kritik ihres Eigenthums, welche nicht gerade mit der von ihnen angenommenen Meinung stimmt, sich feindselig verhalten, ja selbst dann und wann zur Feder greifen zu müssen glauben, um den Gegner in den Sand zu werfen. Jeder, welcher in die angeblichen Holbein's, Tizian's und Raffael's eines Privatmannes Zweifel zu setzen wagt, kann in den meisten Fällen sicher sein, als unwissender Mensch betrachtet zu werden. Freilich müssen die Herrn Bilderbesitzer es sich gefallen lassen, dass man ihnen eine gewisse Voreingenommenheit für ihr Eigenthum zuschreibt. Betreten sie auch noch mit der Feder den Kampfplatz, so müssen sie es gewärtigen, dass man nach ihrer Legitimation zu diesem Verfahren fragt. Und zu dem Letztern ist man um so mehr berechtigt, wenn sie, wie hier Herr Schmitter-Hug, nicht in der Lage sind, etwas Thatsächliches, wie Nachweise aus Urkunden und dergleichen, in die Waagschale zu werfen, sondern sich begnügen müssen, Urtheile Anderer anzuführen.

Der Herr Pfarr-Resignat hat sich nicht etwa darauf beschränkt, seine Madonna mit den Maiglöcklein gegenüber meinem, wie er wohl glaubt, schmähenden Urtheile, in ein besseres Licht zu setzen, sondern er hat die ganze Holbeinfrage berührt, indem er sich auf den Altar von 1512 in der Gemäldegalerie zu Augsburg als beglaubigtes Werk des jüngern Hans Holbein's berufen, und auch den Sebastiansaltar der hiesigen Pinakothek, ich weiss nicht aus welchem Antrieb, gegen mich zu vertheidigen gesucht hat. Da dies die angeblichen Hauptwerke der Jugendzeit des jüngern Holbein's sind, so sehe ich mich in die Nothwendigkeit versetzt, die Frage vom prinzipiellen Standpunkte aus zu behandeln.

Es ist allgemein bekannt, dass man den jüngern Hans Holbein zu einem Wunderkinde gestempelt hat. Er erfreute sich nicht bloss einer

ungewöhnlich frühen Entwicklung, sondern empfing auch bereits als Kind Aufträge zu Altarbildern. So lesen wir in Dr. E. Förster's deutscher Kunstgeschichte II. S. 225: „Es haben sich Tafeln von 1510 vorgefunden mit Scenen aus der Lebensgeschichte Christi, die der (nach der damals noch herrschenden Ansicht 12jährige) Knabe im Auftrage der Priorin Kath. Fetterin für die Kirche von Oberschönefeld gemalt haben soll. Sind diese Tafeln, die Herr Konservator Eigner besitzt, ächt, so hat sich der Kleine näher an den Grossvater als an den Vater gehalten". Bekanntlich verdankt der Grossvater sein Dasein blos der als unächt anerkannten Inschrift auf der Madonna im Besitz des Herrn Samm auf Schloss Mergenthau bei Augsburg und der in Eigner's Besitz befindlichen gefälschten Abschrift der Annalen des Katharinenklosters, die 1499 von einem „alten Holbein" sprachen, als der junge noch gar nicht in Betracht kommen konnte. (Vgl. darüber Woltmann, Holbein I. S. 58 ff.) Und wenn der Grossvater existirt, und man den Kleinen für würdig erachtet hätte, Altargemälde zu verfertigen, so dürfen wir doch billiger Weise voraussetzen, dass er sich damals sklavisch an seinen Vater, der doch gewiss auch sein Lehrmeister war, gehalten haben würde. Im 14. Lebensjahre sollte der junge Hans ferner das Altarwerk von 1512 in der Gemäldegalerie zu Augsburg gemalt haben. Dieses Werk schrieb zuerst Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland II. S. 24, entgegen der, zufolge dem Herrn Kons. Eigner unverbürgten, Tradition dem Sohne bei, indem er sich darauf berief, dass alle Theile, besonders aber die Hände, hier ungleich besser gezeichnet und bewegt seien, als bei dem alten Holbein, dass sich hier anstatt des gothischen Gestänges auf den Bildern des Vaters schon Arabesken im antik-italienischen Style und die bei dem Sohne so beliebten gemusterten Gewänder fänden, und dass das Fleisch jenen schweren lederbraunen Ton mit öfter weisslichen Lichtern habe, dem man auch noch in ganz sichern Werken aus der frühern Zeit des Sohnes begegne, während allen beglaubigten Werken des Vaters ein klarer Fleischton gemeinsam sei. Das heisst also, dass der Vierzehnjährige seinen Lehrmeister in der Zeichnung, der Bewegung und der selbstständigen Aufnahme neuer Elemente überholt habe, dagegen im Kolorit zurückgeblieben sei; eine ganz willkürliche Behauptung, da man nicht einsieht, warum der Knabe, wenn er in allen andern Beziehungen den Vater übertraf, in der einen es nicht vermocht hätte! Statt einfach zu fragen, ob denn nicht die etwas (aber nicht ungleich) bessere Zeichnung und die Aufnahme der Renaissancearabesken sich durch allmälige Entwicklung des ältern Holbein's erklären liessen — dieser wird ebensowenig, wie die andern Künstler, in seiner Entwicklung stillgestanden haben — spricht Waagen ihm die Bilder bestimmt

ab. Die vierzehn Jahre machten ihm kein Bedenken, indem er hinzufügt, es seien auch noch andere Bilder aus so früher Zeit bekannt. Das ist aber das Unglück, dass keine bekannt sind. Ich kann doch nicht etwa so schliessen: Weil der Sebastiansaltar von dem jüngern Holbein ist, muss auch der Altar von 1512 von demselben sein, und, weil der Altar von 1512 von ihm ist, muss auch der Sebastiansaltar von ihm herrühren. Das wäre ein reiner Zirkelschluss. Und bedenken wir, dass zwischen dem Augsburger Altar und dem Sebastiansbilde eine Zeit von drei Jahren liegen sollte. Diese drei Jahre, im späteren Leben ein kurzer Zeitraum, fallen hier gerade in die kritische Zeit der Entwicklung des menschlichen Geistes; es ist ein grosser Unterschied, ob ein Vierzehnjähriger oder ein Siebzehnjähriger etwas ausführt. Hat also Waagen mit dem „aus so früher Zeit" den Sebastian gemeint, so ist dies kein so ohne Weiteres erlaubter Schluss, selbst wenn der Sebastian ein beglaubigtes Werk des jungen Hans wäre. „Bekannt", (das soll doch so viel heissen als beglaubigt, denn sonst hätte es keinen Sinn), sind aber alle diese Bilder nicht; sie sind bloss durch das subjective Belieben der neueren Schriftsteller dem berühmteren Holbein zugeschrieben worden. Ein Beweis von dem einen auf das andere, wie es Waagen gethan, ist also nicht gestattet. Dass jene Flügelbilder von einem Vierzehnjährigen gemalt wurden, halte ich im Hinblicke auf die kräftige, breite, zwar etwas derbe aber sichere Behandlung für unmöglich. Ich erlaube mir darüber Woltmann zu zitiren. Er sagt (Holbein und seine Zeit I. S. 117) über dieselben: „So reiche, geniale (diesem Ausdruck stimme ich nicht bei, ich würde dafür „tüchtige" gewählt haben), kraftbewusste Schöpfungen sind für einen Siebzehnjährigen überraschend genug, für einen Vierzehnjährigen unmöglich. Zu solchen Werken .... ist nicht nur hohe künstlerische Schöpfungskraft (wohl etwas zu viel gesagt), sondern auch entwickelter Charakter und ausgebildete Lebensauffassung nothwendig". Diese Worte enthalten die Verurtheilung der Waagen'schen Ansicht in einem Maasse, dass ich nichts hinzuzusetzen brauche. Dem Sohne vindicirte Waagen ferner das Mittelbild des Sebastiansaltares (dasselbe war damals noch in Augsburg, die Flügel dagegen in München), welcher nach der erwähnten gefälschten Abschrift der Annalen im Jahre 1515 von Holbein gemalt und 1517 am Kreuzaltar der neuerbauten Klosterkirche aufgestellt worden sein sollte. Auch hier war es nicht gut denkbar, dass ein so ruhig klares, mit so sicherm Bewusstsein ausgeführtes Gemälde einem Siebzehnjährigen angehöre.

Diese Behauptungen fanden Annahme. Doch ist es gewiss nicht zu bezweifeln, dass sich dagegen früher oder später eine Reaction geregt hätte, als in Folge einer Restauration im Jahre 1854 auf dem Altare von

1512 eine Inschrift zu Tage kam, des Inhaltes, dass das Gemälde im Auftrage der Veronika Welser von Holbein im 17. Lebensjahre gemalt worden sei. Durch diese Inschrift, deren unsichere Buchstaben mit denen im Anfang des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen gar nicht recht stimmen wollen, und welche besonders auffälliger Weise die römische Majuskel U statt des doch zu erwartenden V zeigen, war nun doch das grosse Räthsel gelöst und Holbein nicht mehr 1498 sondern 1495 geboren! Aus dem vierzehnjährigen Maler des Augsburger Bildes war nun ein siebzehnjähriger, aus dem siebzehnjährigen des Münchener ein zwanzigjähriger geworden! Wie aber, wenn diese Inschrift sich als gefälscht erwies? Herman Grimm, dem das Verdienst gebührt, die dem alten Holbein abgesprochenen Werke ihm wieder zurück gegeben zu haben, suchte in seiner Broschüre „Holbein's Geburtsjahr, Berlin, 1867“ die Inschrift als verdächtig und beweislos für die Frage des Holbein'schen Geburtsjahres hinzustellen, und behauptete später mit Entschiedenheit den modernen Charakter derselben. Der neue (1869 erschienene) Katalog der Augsburger Galerie von Prof. R. Marggraff bezweifelt gleichfalls die Aechtheit. Derselbe berichtigt auch Woltmann's Irrthum, der in seinem „Holbein und seine Zeit“ I. S. 113 insbesondere statt PIENTQUE: PIENTQVE, wie es epigraphisch richtig wäre, gesetzt hatte. Ich begreife nun nicht recht, wie der Herr Schmitter-Hug, sich auf die Inschrift berufend, den Katalog dabei citiren konnte. Denn wenn der Letztere die Inschrift als gefälscht erklärt, so hört ja auch jede Beglaubigung für denselben auf, dass Holbein den Altar im 17. Lebensjahre gemalt habe. Ich selbst schliesse mich den obigen Urtheilen vollständig an. Abgesehen von der befremdlichen Form der Buchstaben müssen auch noch Beweise beigebracht werden, ob Inschriften, welche die Stiftung nennen und preisen, in einem derartigen Gekritzel auf die Blätter eines heiligen Buches, und zwar zu damaliger Zeit, angebracht wurden. Ich bezweifle auch, dass Holbein die Spielerei mit dem Namen Welser, wovon blos zwei Buchstaben durch die Finger der h. Anna nicht verdeckt werden, der Name also dem in die Verhältnisse nicht Eingeweihten ein Räthsel bleiben musste, sich gestattet haben würde. Uebrigens findet sich auf dem alten Rahmen des zur Folge gehörigen Bildes mit der Enthauptung der heil. Katharina des Meisters Bezeichnung: Hans Holbain, aber ohne irgend eine Beifügung, ob der jüngere, die doch der Künstler so leicht hätte anbringen können. Mit der falschen Inschrift aber fällt auch Woltmann's Beweis, dass Holbein 1495 geboren sei, zu Boden, und wir thun so lange gut, uns wieder an die frühere Angabe zu halten, bis diese durch bessere Gegengründe überwunden ist. (Vgl. darüber Grimm's angeführtes, leider, wie es scheint, zu wenig bekanntes

Schriftchen). Die nothwendige Konsequenz aber ist es dann, die dem Sohne zugeschriebenen Bilder ihm wieder abzusprechen. Uebrigens gestehe ich, dass ich auch in dem Falle der frühern Geburt nicht für den jüngern Holbein stimmen kann, da jene Bilder eine gewisse Reife, ein gewisses Maass der Behandlung haben, die ein Jüngling, selbst ein genialer, kaum besitzt, während sie für den ältern, der Summe auf Summe zu seinen Erfahrungen im Lauf der Zeiten zugelegt, als leicht erklärlich erscheinen. Und wie vereinigt man die unanfechtbare Thatsache, dass nicht der junge, sondern der alte Holbein, das Haupt der Familie und der zünftige Meister war, damit, dass man dem Ersteren, sowie er nur das Kinderröcklein abgethan hat und Lehrjunge geworden ist, alles Mögliche, sogar bedeutende Altarwerke zuschreibt? Wie merkwürdig auch! Von den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts an bis 1508 hören wir fortlaufend von datirten Werken des Vaters. Dann aber ist es wie abgeschnitten. Der Junge ist jetzt einigermaassen zu Jahren gekommen und nimmt nun von den sonst für den Vater geltenden Werken Besitz. Erst mit 1522 (zwei Jahre später starb er) ist wieder ein Bild datirt, das dem Alten zugeschrieben wird. Ich frage ist das wahrscheinlich? Ist es wahrscheinlich, dass von dem jungen Künstler, selbst wenn er, was ich nicht glaube, 1495 geboren war, eine solche Menge von Arbeiten auf unsere Tage sich erhalten hätten, von dem Vater aber nicht? Hier thut doch, dächte ich, eine andere Auffassung noth. Jene auffällige Lücke in der Thätigkeit des Vaters, die man ohne jeden dafür sprechenden Umstand, wie etwa Berichte von schwerer Krankheit, angenommen hat, können wir passend 1512 durch den Augsburger Altar, 1515—1517 durch den Sebastiansaltar, worum sich noch kleinere Bilder gruppiren, ausfüllen. Dadurch ergibt sich eine fortlaufende und mit den frühern Werken im Einklang stehende Thätigkeit; und die Frage löst sich ganz natürlich. Was berechtigt uns aber zu der Meinung, dass wir Holbein's des Sohnes künstlerischen Entwicklungsgang zur Zeit seiner Lehrjahre, wofür doch so gut wie keine Analogien vorliegen, kontroliren können? Was berechtigt uns, ihm diese Ausnahmsstellung anzuweisen? Wir haben doch die Verpflichtung, nur das Wahrscheinliche zu glauben und nicht das Unwahrscheinliche, zu dem wir uns nur dann bekehren dürfen, wenn unabweisbare Thatsachen es erheischen. Dass Holbein, dessen hauptsächlichste künstlerische Ausbildung zu Augsburg in die Jahre 1512—1515 fallen dürfte, von seinem Vater eine sorgsame Unterweisung empfing, dürfen wir im Hinblicke auf seine spätern Arbeiten voraussetzen. Er wird ausserdem viel nach der Natur studirt, sich nach italienischen Zeichnungen und Kupferstichen umgesehen und wohl auch in der Werkstätte Hans Burgkmair's sich fleissig eingefunden haben. Was ihm die schwä-

bische Reichsstadt an künstlerischen Bildungsmitteln bieten konnte, wird er nicht zurückgewiesen haben. Dass er auch, vorzüglich in der letztern Zeit (1514 und 1515) an der Ausführung der Tafeln Theil genommen habe, dürfen wir billiger Weise annehmen, doch erhielt natürlich der Vater die Bestellung, war für die Ausführung verantwortlich, und die Bilder werden unter seinem Namen gegangen sein, so wie er sich auch die Hauptsache vorbehalten haben wird. Aus dieser Zeit jedoch sind uns keine beglaubigten Werke mehr erhalten. Der Altar von 1512 fällt zu früh, als dass der jüngere Holbein irgend einen hervorragenden Antheil hätte nehmen können, den Sebastiansaltar aber dürfen wir mit Gründen in eine Zeit versetzen, zu welcher der Sohn bereits in Basel thätig war. Von jenen erlaubten Vermuthungen ist es aber noch ein weiter Schritt zu dem, was man Alles dem Künstler zugeschrieben hat. Freilich das Taufen auf berühmte Namen ist so sehr eingebürgert, dass wir uns auch nicht verwundern dürfen, dass man dem berühmteren Sohn den alten Holbein nachgesetzt hat. Es musste für Augsburg sehr interessant erscheinen, wenn man hier eine Anzahl Jugendwerke des weltberühmten Landsmannes nachweisen konnte. Dabei vergass man freilich, dass man so jeder besonnenen Anschauung mit ungenügenden Gründen widersprach.

Ich hoffe, dass ich so in möglichst gedrängter Weise, wie es bei einer Entgegnung nicht anders sein konnte, das Allgemeine in der Frage der Jugendbilder Holbein's berührt habe. Es liegt mir nun noch die Verpflichtung ob, die zwei vom Herrn Schmitter-Hug in Schutz genommenen Bilder einer speciellen Betrachtung zu unterwerfen.

Herr Schmitter-Hug beruft sich mit Recht auf die Verwandtschaft seiner Madonna mit den Maiglöcklein mit der Maria auf dem Bilde der „h. Anna selbdritt“ in Augsburg. Dies mussten wir indessen dem Vater Holbein zurückgeben. Auch die Inschrift IOHANES HOLBAIN IN AVGVSTA BINGEWAT deutet auf denselben. Das Latein ist freilich ein recht schlechtes, doch kann hieraus noch kein Verdachtgrund gegen die Aechtheit der Inschrift geschöpft werden, wie dies ein Artikel über die ältere Münchener Ausstellung in den Grenzboten von 1869 thut. Was wusste der Maler wohl viel von Latein! Und wie gehen auch noch andere Künstler jener Zeit, wie H. S. Beham mit den Inschriften um! Jedenfalls müsste die Fälschung eine moderne sein, denn ein Früherer hätte doch gewiss statt „in Augusta“ „in Basilea“ gesetzt und den Namen „Holbain“ nach der gewöhnlichen Orthographie mit „e“ statt der alten Augsburger mit „a“ geschrieben. Eine solche Fälschung würde doch immer eine kunstgeschichtliche und eine epigraphische Kenntniss voraussetzen, die früher kaum Jemand hatte. Aber auch dass ein Moderner in der Weise, wie es geschehen, gefälscht haben

sollte, ist kaum zu glauben. Wäre es einem Solchen etwa darauf angekommen, durch eine Inschrift sicher zu constatiren, dass der junge Holbein bereits in Augsburg derartige Werke geschaffen habe, so wäre es unbegreiflich, warum denn die Bezeichnung Filius oder eine Altersangabe vergessen worden wäre. Bei dieser Aufschrift aber musste ja Jeder sofort an den ältern Holbein denken. Und was hätte den Fälscher bewegen können, das Carpet aliquis cicius quam imitabi(t)ur anzubringen? Es ist nicht wahrscheinlich, dass ausser dem Maler irgend Jemand an so etwas gedacht haben sollte, und der Fälscher konnte sich diese zwecklose Mühe sparen. Wo wir aber keinen Zweck sehen, müssen wir auch in dem Aussprechen einer Verdächtigung behutsam sein. Das Bild ist freilich sehr mitgenommen. Doch konnte ich trotz aller Mühe weder in der Form der Buchstaben noch in dem Auftrag einen positiven Anhalt für eine Fälschung entdecken. Die Bezeichnung hat auf den Werken des Vaters mehrfache Analogien, auf denen des Sohnes aber nicht. So finden wir bei dem Ersteren: Depictum per Johañem Holbain Augustensem, Depictum per Magistrum Johannem holpain Augustensem, Hans Hoilbayn de Augusta me pinxit und Praesens opus complevit Johannes Holbein civis Augustanus. Der Künstler muss von dem Bilde mit den Maiglöckchen ganz besonders befriedigt gewesen sein, weil er auch noch den obigen Spruch anbrachte. Dass dasselbe allerdings mit besonderer Liebe ausgeführt ist, können wir trotz der schlechten Erhaltung noch wahrnehmen. Nun liegt doch offenbar nichts näher, als dass, im Falle der junge Holbein der Maler gewesen, er sich auch ausdrücklich als solchen genannt haben würde. Wie? Der Künstler geht so weit, seinen vollen Namen sammt seiner Wohnstätte Augsburg und einen preisenden Spruch anzubringen, und unterlässt es, sich von seinem Vater zu unterscheiden, der doch damals (gegen 1513) der berühmte war, an den Jedermann zuerst gedacht haben würde? Nicht der Alte hatte es damals nöthig, sich von seinem Sohne zu unterscheiden, wohl aber Dieser von Jenem. Dass er es später in Basel und England nicht that, ist ganz begreiflich, da er damals der Sphäre seines Vaters entrückt war. Bei der einfachen Bezeichnung aber Johanes Holbain in Augusta sind wir verpflichtet, zuvörderst an den Vater zu denken. Thun wir dies nicht, so verleugnen wir die erste Regel der kritischen Entscheidung. Herr Schmitter-Hug führt ferner das lederbraune Kolorit des Fleisches, das nach Waagen für die Jugendarbeiten des Sohnes charakteristisch sei, in's Treffen. Billig aber hätte er doch die Wirkung des Firnisses und der schlechten Erhaltung berücksichtigen müssen. Auf dem Sebastiansaltare, so weit er gut erhalten, ist der Fleischton ebenso klar, wie nur auf irgend einem Bilde des Vaters.

Waagen durfte ferner nicht die Renaissancearabesken als spezifische Kennzeichen des jüngern Holbein's angeben, da er erst hätte nachweisen müssen, ob denn der Vater auch wirklich es verschmäht habe, die Gothik mit der Renaissance zu vertauschen. Dass Bilder von 1502 und 1504 noch gothisches Gestänge haben, hätte doch für ihn kein Beweis sein sollen, dass der Maler darum auch 1512 keine Renaissancearabesken ausgeführt haben könne. Und zu dem in der rohen Form derselben! Wir dürfen billig annehmen, dass er es ebenso gemacht hat, wie seine Zeitgenossen, und die Renaissance nicht zurückgewiesen hat. Und gerade in Augsburg, wo diese so früh und nachhaltig eindrang! Das fein gemusterte Kissen kann auch nicht als Beweis gegen den Vater beigezogen werden, da auch dieser gemusterte Stoffe liebt und feiner Ausführung mächtig ist. Herr Schmitter-Hug hätte ferner nicht an van Eyck erinnern sollen. So wenig ich ihm verdenke, dass er auf sein Bild stolz ist, so ist doch von diesem zu einem flandrischen Meister ein grosser Weg. Auch wenn es so vor uns stünde, wie es aus der Hand des Malers hervorgangen ist, so könnte es sich bei Weitem nicht mit den Werken der van Eyck und ihrer Schüler vergleichen; vor deren Feinheit der Ausführung und Sicherheit der Zeichnung erblasst es, wie der Mond vor der Sonne.

Es erübrigt mir noch, einige Worte über den Sebastiansaltar zu sagen, welchen Herr Schmitter-Hug gleichfalls in Schutz nimmt. Ihn dem Alten abzustreiten, ist schon desshalb eine schwierige Sache, weil wir in der Pinakothek ja anerkannte Werke des Vaters vor uns zur Vergleichung haben. Diese aber haben eine so grosse Verwandtschaft, dass wir berechtigt sind, in dem Altare blos eine weitere Entwicklungsstufe des Vaters zu erkennen. Natürlich darf man nicht die Theile, welche von Gehülfen ausgeführt wurden, zur Vergleichung beiziehen. Insbesondere aber bietet die Tafel Nr. 60 in Farbe, Gesichtsbildung und Figurenzeichnung die grösste Analogie. Zu den Köpfen der h. Barbara und Elisabeth hat offenbar das gleiche Vorbild gedient wie zu denen der sterbenden Maria auf Nr. 19 und der Maria auf Nr. 60; es erscheint aber älter und voller in den Formen. Und wie verwandt ist die Art des Stehens der Barbara mit der Madonna auf der letztern Tafel! der Faltenwurf ist vollkommen nach dem gleichen Prinzipe geordnet. Und was berechtigt uns, zu sagen, der Vater habe das nicht erreichen können, er, der früher doch so viel geleistet, um so mehr, wenn wir bedenken, dass zwischen 1502 und 1515—1517 das Eindringen der Renaissance liegt, deren befruchtenden Wirkungen auch Holbein der Aeltere sich nicht entzogen haben kann? Von der Manier des Jüngern ist aber in dem Werke nichts zu verspüren. Die rundlichen, stumpfen Formen, der ruhige, etwas derbe

Vortrag des Vaters finden sich hier vollkommen wieder. Nur durch die zwingendsten Gründe, dass des Sohnes anerkannte Werke eine solche Verwandtschaft mit dem Altare haben, dass derselbe von ihm gemalt sein müsse, an den Vater aber unter keiner Bedingung zu denken sei, durfte man es wagen, den Altar von dem Sohne in Augsburg fertigen zu lassen. Das ist aber nicht geschehen. Für die beiden auf Leinwand gemalten Bilder, Geisselung Christi und Abendmahl, die Woltmann (Holbein u. s. Z. II. S. 442 statt wie im I. Bd. S. 191 der Augsburger) der frühern Baseler Periode zuschreibt, sieht er sich genöthigt, zuzugestehen, dass sich bei ihnen „Mangel an Geschmack und Schönheit aufs empfindlichste geltend machen“, und sie als eine Sturm- und Drangperiode zu bezeichnen, welche in Holbein's sonst so gleichmässige (eben wegen des Altars von 1512 und des Sebastians) Entwicklung plötzlich hereinbricht. Geben wir aber beide Werke dem Vater zurück, so haben wir nicht nöthig, derartige Unbegreiflichkeiten anzunehmen. Das Abendmahl auf Holz im Baseler Museum, ein so viel ich weiss, von keiner Seite bezweifeltes Werk des Sohnes, ist gänzlich von dem Sebastiansbilde verschieden, so dass ich nicht verstehe, wie ein und derselbe Künstler beide gemalt haben sollte. Der des Sebastiansaltares war in sich gefestigt; in der gleichmässigen Durchführung, die jede Schroffheit überwunden, in der Milde und Ruhe der Darstellung, die noch so sehr an die alte Schule erinnert, zeigt sich eine Natur, welche bereits auf der Höhe, die sie mit ihren speciellen Mitteln erreichen kann, angelangt ist. Modellirung, Gestaltenbildung und Farbe sind aber von denen des Baseler Bildes sehr verschieden. Zur Vergleichung kamen mir die Photographien nach den Baseler Handzeichnungen, die das hiesige Kupferstichkabinet besitzt, sehr zu statten. Wie ist hier alles bewegter, schärfer, wie anders die Gesichtsbildungen und der Faltenwurf! Holbein der Sohn hat auch eine h. Elisabeth, die einem Bettler Wein in die Schale giesst, dargestellt, aber nichts könnte besser die Verschiedenheit der beiden Maler darthun, Wie sehr überhaupt in dem Jüngern ein anderer Geist thätig ist, das können uns auch seine Holzschnitte beweisen. Von jugendlicher Schärfe und Herbigkeit erblicke ich nichts in dem Sebastiansaltare. Der Künstler desselben konnte wohl noch zulernen, aber in diese Weise einzulenken, war ihm doch wohl kaum möglich, er hätte sich denn ganz verleugnen müssen. Nehmen wir auch das Geburtsjahr 1498 (oder 1497) an, so ist schwer zu glauben, dass wir hier das Werk eines achtzehnjährigen Jünglings vor uns haben. Doch brauchen wir uns nicht bloss auf diese allgemeinen Gründe zu verlassen; es liegen auch andere Indizien vor, welche mit jenen verbunden, meiner Meinung nach,

unwidersprechlich die Waagschale zu Gunsten des ältern Holbein's sinken lassen. Woltmann berichtet, dass der Umbau der Klosterkirche wofür unser Altar bestimmt war, im Jahre 1515 angeregt, 1516 begonnen und 1517 so weit vollendet war, dass die Altäre gesetzt werden konnten. Leicht möglich, dass Holbein gleichzeitig die Bestellung empfangen habe; Vorbereitungen, Skizzen und Studien mochten bereits 1515 angefertigt worden sein. Doch bezweifle ich, ob der Künstler vor der definitiven Inangriffnahme des Baues auch sein Werk definitiv in Angriff genommen habe, da bis dahin ja allerlei, wie Verschiebung des Baues, Veränderung der Pläne etc., dazwischen kommen konnte. Geschäftsleute pflegen auch vorher ihre andern Aufträge, die auch Holbein gehabt haben wird, zu beenden. Wenn wir die Ausarbeitung in's Jahr 1516 verlegen, so tragen wir nur der Wahrscheinlichkeit Rechnung. Und warum hätte sich der Maler auch übereilen sollen, da die Altäre erst 1517 aufgestellt werden konnten? Im Jahre 1516 ist indessen der jüngere Holbein bereits in Basel thätig, und zwar, wie es nach der verhältnissmässigen Zahl erhaltener und datirter Werke den Anschein hat, in mannigfachster Beschäftigung. Er zeichnete für den Buchhandel, malte das Aushängeschild eines Schulmeisters und drei Porträts; auch das auf Leinwand gemalte Abendmahl versetzt Waagen in jenes Jahr. Mit angesehenen Leuten verkehrt er bereits; er hat die Ehre, die einflussreichste Person der Stadt, den Bürgermeister Meier und seine Ehefrau abzubilden. Das setzt doch auch voraus, dass sich der junge Künstler eine gewisse Zeit vorher schon rühmlich in Basel bekannt gemacht haben müsse. Hat nun ferner Waagen (Handbuch I. S. 260) Recht, dass das gleichfalls 1516 ausgeführte Bildniss des Malers Hans Herbster seiner künstlerischen Ausbildung nach nothwendig etwas früher fallen müsse, als die Bildnisse des Bürgermeisters und seiner Frau, so gehört doch auch hierzu eine gewisse Zeit der Entwicklung. Ueber Nacht kommen solche Dinge doch nicht. Beachten wir aber nun unparteiisch alle diese Momente, so werden wir es für wahrscheinlicher finden, dass Holbein Anfangs 1516 (allenfalls auch Ende 1515) nach Basel gekommen sei, als Mitte oder Ende des Jahres. Woltmann's Annahme nun, dass Holbein den Sebastiansaltar im Jahre 1516, bevor er nach Basel fortgezogen sei, vollendet habe, erscheint mir nicht wahrscheinlich, denn der Altar ist mit einer Sorgfalt ausgeführt, dass wir berechtigt sind, anzunehmen, der Künstler habe lange Zeit darauf verwendet. Wie hat er die leuchtendsten und klarsten Farben gewählt, und wie zart alles ausgeführt! Er unternimmt es, die aussätzigen Kranken nach der Natur zu studiren und die Architektur der Wartburg anzubringen. Wenn irgendwo an einem Gemälde hat hier der Meister selbst die Hand

angelegt und die Mitwirkung der Gesellen beschränkt. Die ganze Erscheinung des Werkes berechtigt uns zu der Annahme, dass dafür auch eine grosse Belohnung in Aussicht gestanden habe. Nun wird aber doch Niemand glauben, dass der Sohn und nicht der Vater die Bestellung empfangen habe; und ich halte es für psychologisch wenig wahrscheinlich, dass der alte bewährte Meister seinem Sohne die Ausführung übertragen, weil er eingesehen, dieser könne besser malen als er. Und bedenken wir, dass erst 1517 der Altar aufgestellt werden konnte. Es ist schwer zu glauben, dass der junge Künstler das grosse Hauptwerk seiner Jugend, ein Werk, worauf er stolz hätte sein müssen, zu Hause hätte stehen lassen, ohne bei der Aufstellung den wohlverdienten Beifall einzuernten. Die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Annahme liegt auf der Hand. Ist es denkbar, dass er von seiner Heimath, die ihm schon als Jüngling solche Aufgaben geboten, sich fortgewendet hätte, einer ungewissen Zukunft halber? Thürmen wir nicht Unwahrscheinlichkeit auf Unwahrscheinlichkeit! Ich fordere jeden Unbefangenen auf, sich das Folgende klar zu machen. Wenn man weiss, dass der Neubau der Kirche 1515 angeregt, 1516 begonnen und 1517 so weit vollendet war, dass ein Altar gesetzt werden konnte, wird er da nicht schliessen, dass ein Künstler, welcher 1516 bereits an einem fremden Orte beglaubigt ist, wie Holbein der Sohn, denselben nicht gemalt haben könne, wohl aber Holbein der Vater, welcher 1516 noch in Augsburg beglaubigt ist, welcher der zünftige Meister war, und auf den das Gemälde früher ging? Wollte man das Erlaubtsein eines solchen Schlusses nicht anerkennen, so würde man jeder historischen Kritik den Boden entziehen. Noch ein Punkt darf nicht übersehen werden. Das Bild des bärtigen Mannes zu den Füssen der h. Elisabeth ist das Porträt des alten Hans Holbein's. Dies wird bewiesen durch eine Silberstiftzeichnung im Besitze des Herzogs von Aumale zu Twickenham in England, worauf „Hanns Holbein maler der alt“ steht. Sie ist offenbar die Vorstudie dazu. In Sandrart's deutscher Akademie befindet sich ein gegenseitiger Stich nach der Zeichnung. Woltmann (Holbein u. s. Z. II. S. 471 u. 476) geht auf sie ein, ohne aber die Sache zu erschöpfen. Auf der Zeichnung selbst ist blos noch die angegebene Inschrift deutlich, auf der Photographie derselben aber kommen noch andere Spuren zu Tage, mit denen wir uns bei der Erklärung des Blattes abzufinden haben. Links oben glaube ich die Worte „Da ich“ zu erkennen. Der obere Strich des „D“, das „i“ mit dem Punkte drüber, wodurch leider ein dunkler Strich läuft, das „ch“ am Ende scheinen mir deutlich. Durch sie jedoch ist ein gerader Strich gezogen. Ob man sie wieder ausgestrichen hat, mag ich nicht entscheiden; eine Unterstützung

einer solchen Annahme jedoch scheint darin zu liegen, dass die gleiche Inschrift weiter rechts wiederkehrt. Hier ist nun offenbar „Da ich w“ zu erkennen, diese Buchstaben befinden sich am untern Rande einer Jahreszahl, die man schwerlich anders als 1515 lesen kann. Das „h“ in dem „ich“ ist in das erste Eins hineingezogen, so dass dieses kräftiger erscheint als die andern Ziffern. Schade, dass die Fortsetzung nicht mehr deutlich ist; sie ist vielleicht von Demselben verwischt worden, der auf die Rückseite Holbein Junior fecit geschrieben hat. So hat sich der junge Holbein gewiss nicht bezeichnet. Eine Fälschung liegt hier um so näher, als sich das Blatt als Werk des berühmteren Holbein besser bezahlt machen musste, als des weniger berühmten. An solche Fälschungen ist man in der Kunstgeschichte ja so gewöhnt, dass nichts natürlicher ist, als daran zu denken! Obige Zeichen ergänze ich: Da · ich w/as alt etc.; dass der alte Holbein die Angabe seines Alters hinschrieb, wie es sich so gut für ein Selbstbildniss schickt, kommt mir durchaus wahrscheinlich vor. Ich bezweifle, dass sich eine andere ungezwungenere Deutung finden lassen werde. Mit der erst erwähnten Schrift hing diese nicht zusammen, denn die Buchstaben sind weiter auseinander geschrieben und beträchtlich grösser, als bei jener; bei fortlaufender Zeile würde auch das D schwerlich so bedeutend gemacht worden sein. Darunter weiter links stand ursprünglich „Hanns Holbain“ in einer Reihe; darüber ist jedoch in kräftigern Buchstaben, die allein bis heute auf der Zeichnung selbst noch sichtbar sind, das Wort „Hanns“, dem dann noch „Holbain maler“ und rechts vom Kopfe „der alt“ folgen, geschrieben, so dass abgesehen von kleineren Resten vorher, bloss noch der obere Strich des „H“ und „olbain“ sichtbar sind*). Diese Zeichnung nun ist, wie erwähnt, die Studie zu dem bärtigen Kopf auf dem Elisabethbilde. Irriger Weise wurde er bisher als Aussätziger und Bettler bezeichnet, denn es fehlen ihm die charakteristischen Zeichen der beiden Andern, Aussatz und empfangene

*) Ich enthalte mich hier bis auf weitere Forschungen der Vermuthung, wer etwa diese Schrift geschrieben habe. Herr Herman Grimm verweist in einem Briefe an mich mit Recht auf die Verwandtschaft derselben mit der auf der Zeichnung mit den beiden Söhnen des alten Holbein, die das Titelbl. zu Woltmann's I. Bd. bildet. Wenn die Photolithographie nur halbwegs richtig ist, so kann ich nicht einsehen, warum man so ohne weiteres diese Zeichnung dem jüngern, damals 14jährigen, Holbein zugeschrieben hat. Ambrosius war ja auch Maler, warum hätte er die Zeichnung nicht auch fertigen können? Ich glaube aber aus der Art, wie die beiden Köpfe als Pendants zusammengestellt und mit Inschriften versehen sind, schliessen zu können, dass der Vater sich dieselben zusammengestellt hat. Das ist viel wahrscheinlicher, als dass Einer der Dargestellten selbst sich nebst seinem Bruder so gezeichnet haben sollte.

Gabe; er blickt vielmehr mit gefalteten Händen anbetend zur Heiligen empor. Ueber den Grund seiner Anwesenheit brauchen wir uns nicht den Kopf zu zerbrechen, da es ja allbekannt ist, dass die Künstler sich auf ihren Werken anzubringen lieben, um der heiligen Handlung den schuldigen Tribut der Verehrung zu entrichten. Offenbar hat auch Holbein in dieser Absicht sich hier angebracht. Es ist auch nicht das erste Mal, dass wir ihm begegnen. Auf dem Gemälde der Paulusbasilika in der Augsburger Galerie erscheint er mit seinen beiden Söhnlein. Hier erscheint er dagegen allein. Und dass das Bildniss gerade auf dem Flügel mit der h. Elisabeth sich befindet, beweist dass er jedenfalls auf diesen am allersichersten Anspruch hat. Hätte aber der Sohn das Bild gemalt und den Vater in Verehrung dabei angebracht, so ist kaum zu begreifen, warum er sich nicht auch dazu gemalt haben sollte, wozu doch hier der beste Anlass gegeben war. Dass aber blos der Vater erscheint, muss doch für Jeden, der die Thatsachen sich in logischer Weise zu ordnen sucht, der deutlichste Beweis sein, dass er denselben auch als Maler zu betrachten habe. Nehmen wir doch auch hier die Sache einfach, wie sie liegt, und greifen wir nicht zu gezwungenen Deutungen! Wie viel Unheil dadurch in der Kunstgeschichte schon angestellt wurde, dass man mit blosen subjectiven Meinungen das Thatsächliche und Folgerichtige hinwegzuschaffen suchte, weiss ja Jeder, welcher auf diesem Gebiete gearbeitet hat. Und gerade bei Holbein ist Vieles gefehlt worden. Welches Glück ist es nicht auch, dass Woltmann die Fälschung der Annalen entdeckt und uns den Grossvater vom Leibe geschafft hat? Gehen wir aber noch weiter und geben wir dem Vater sein Eigenthum zurück! Holbein der Sohn hat es nicht nöthig, den Vater um seine Hauptwerke zu bringen.

München.

Wilhelm Schmidt.

Anmerkung. Herr His-Heusler, der die Gleichheit der beiden Köpfe zuerst erkannt hatte, war so gefällig, mir die auf dem Baseler Museum befindliche Photographie der Zeichnung zu übersenden. Ebenfalls verstattete mir Herr Prof. Messmer dahier die Einsicht der Photographie, welche ihm Herr Prof. Woltmann gütigst hatte zugehen lassen. Die Baseler Photographie ist nicht, wie das Woltmannsche Exemplar, nach dem Originale selbst gefertigt, sondern nach jenem; darum erscheint die Inschrift auch weniger deutlich. Auch das Berliner Kupferstichkabinet besitzt eine Photographie nach dem Originale.

Nachtrag
zum Verzeichniss der Radirungen Salvator Rosa's.

Von Inspektor **C. Meyer** in Hamburg.

Bartsch beschliesst die Einleitung zu der Beschreibung der Radirungen dieses Meisters mit den Worten: „L'oeuvre complet de notre artiste est composé de quatre- vingt six pièces". Das ist ein Irrthum, der aber vielleicht mehr für die Seltenheit der ihm fehlenden Blätter, als für die Nachlässigkeit unsers verehrten Bartsch spricht. Wir sind in dem Falle sein Verzeichniss ergänzen, und wahrscheinlich completiren zu können; und fahren, im Anschluss an den P. Gr. fort mit Nro.:

87. Jason, nach rechts gewendet, giesst mit der Rechten den Trank über den Drachen aus. Dieselbe Compositon wie B. 18 von der Gegenseite. Unten links: R oƨA Höhe 8 Zoll 2 Linien, Breite 5 Zoll 6 Linien.

Der 2. Druck ist mehr mit dem Stichel überarbeitet. Die linke Seite des Helmes, und namentlich der Kamm desselben, sind im ersten Druck fast ganz weiss. Im 2. Dr. sieht man am Helm links eine glatte Strichlage, und oben in der Biegung des Kammes eine Kreuzschraffirung. etc. etc.

88. Der Hirt. Halbfigur nach rechts gewendet, wo sich eine mit Laub umschlungene Säule erhebt. Er trägt einen Federhut, stützt die Rechte in die Seite und hält mit der Linken einen langen Stab, welcher auf seiner Schulter ruht, und an welchem oben eine Tafel mit der Inschrift „DVRATE befestigt ist. Das Zeichen steht unter rechts. H. 7 Z. 8 L., Br. 5 Z. 7 L.

In den ersten sehr seltenen Abdr. steht die Inschrift der Tafel ganz verkehrt, nämlich: DΛꓤVꓕE

89. Der flötende Satyr. Dieselbe Composition wie B. 14, doch von der Gegenseite und mit einigen Veränderungen in der Landschaft. Die zwei Figuren im Grunde scheinen auch etwas abzuweichen; doch ist eben dieser Theil des Blattes im Ätzen ausgeblieben und daher undeutlich. Unten gegen links steht in umgekehrter Schrift: *S. Rosa.* Br. 6 Z. 5 L., H. 4 Z. 4 L.

90. Kleine Landschaftsstudie. Hügel mit einigem Gestrüpp am Wasser, welches den Vordergrund einnimmt. Links ein gabelförmiger Baum, mit einem in die Höhe ragenden und einem abgebrochenen Ast. H. 4 Z. 4 L., Br. 3 Z. 4 L.

91. Landschaft mit grossem Gewässer. Rechts zerklüftete Felsmasse mit Gebäuden und Gebüschen. Links zwei ziemlich kahle Baumstämme. Etwas weiter rechts zwei Figuren, von denen die eine sich auf einen Stock stützt. Im Grunde einige Landzungen und ferne Berge. Br. 7 Z. 7 L., H. 3 Z. 6 L.

92. Am Fusse zweier sich kreuzenden hohen Bäume im Mittelgrunde liegt ein grosser Felsblock. Auf diesem sitzt ein Mann nach rechts gewendet. H. 5 Z. 5 L, Br. 3 Z. 5 L.

93. Ein Büssender kniet hinter einem grossen Felsblock, auf dem sein linker Arm ruht. Der Körper ist etwas nach rechts, der Kopf etwas nach links aufwärts gewendet. Der Oberkörper ist nackt, und von der Hüfte herab hängt ein zottiges Fell. Hinter ihm erhebt sich eine mit Gebüsch bewachsene Felsmasse. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 5. L.

94. Vorn rechts sitzt ein Krieger mit Federbarett. Er hat die Linke ausgestreckt, und spricht zu zwei Mönchen, welche in einer Vertiefung vor ihm stehen. Rechts sieht man eine verfallene Mauer. Br. 4 Z., H. 2 Z. 7 L.

95. Zwei sitzende Krieger; ziemlich genau wie B. 47. Unten ist die Platte etwas unrein, weil beim Ätzen der Firniss gerissen ist, sonst unterscheidet sich das Blatt nur durch Kleinigkeiten. Die Vorderseite des Steines worauf der Krieger links sitzt, ist hier mit schrägen, und in dem von B. beschriebenen Bl. mit senkrechten Linien bedeckt etc. etc. Auch fehlt das Monogramm. H. 5 Z. 7 L., Br. 3 Z. 10 L.

96. Ein sitzender Krieger spricht zu einigen Männern; ähnlich B. 58, aber von der Gegenseite, und da der Künstler in beiden Bl. das Licht von rechts einfallen lässt, auch demgemäss anders schattirt. Ferner sieht man in dem von B. beschriebenen Bl. zwei, — hier drei Männer; der Hauptfigur fehlt die Binde im Haar etc. Das Zeichen steht unten links, die Luft ist nicht angedeutet und die Platte im obern Theil nicht ganz rein. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 3 L.

97. Vorn auf einer Bank sitzt ein Mann vom Rücken gesehen und stützt die erhobene Linke auf einen Köcher. Er trägt eine hohe Mütze mit Pelzrand. Links vor ihm steht ein Krieger mit Federbarett, und rechts ein Mann mit spitziger, zottiger Kopfbedeckung und langem herabhängendem Schnurrbart. Das Zeichen steht unten links. Nicht glücklich geätzt. H. 5 Z. 6 L., Br. 3 Z. 6 L.

98. Ein stehender Mann in einem grossen Mantel. Er ist nach links gewendet, blickt vor sich nieder und hat die Linke hinter sich ausgestreckt, während er mit der verhüllten Rechten den Mantel auf der Brust fest hält. Die Beine sind nackt, und auf dem Kopf trägt er eine hinten herabhängende Tuchkappe. Ohne Zeichen. H. 5 Z. 2 L., Br. 3 Z. 5 L.

99. Ganz ähnliche Figur, stärker geätzt. Statt der Tuchkappe trägt der Mann ein Band im Haar; der Himmel ist nur durch wagerechte Striche angedeutet etc. Der Künstler hat über die Figur einzelne Kritzeln gemacht. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 5 L.

100. Stehender Krieger, wie B. 31 mit kleinen Abweichungen. Die Luft ist durch horizontale Striche angedeutet; der Degen hinter der Hüfte fehlt, ebenso die Verzierung am Helm und das Zeichen des Künstlers. Ebenfalls überkritzelt. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 4 L.

101. Stehender Krieger wie B. 33, doch sieht man hier rechts, etwas zurück, noch eine zweite Figur, auch trägt die Hauptperson einen Degen etc. Der Firniss hat beim Ätzen allenthalben losgelassen, daher die Platte sehr schmutzig erscheint. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 4 L.

102. Stehender Krieger, wie B. 32, jedoch trägt die Figur zwei Federn auf dem Barett; der Himmel ist fast ganz mit horizontalen Strichen bedeckt, Stock und Schwert kreuzen sich, während sie in dem von B. beschriebenen Bl. parallel laufen etc. H. 5 Z. 4 L., Br. 3 Z. 5 L.

103. Dieselbe Figur von der Gegenseite, stark geätzt und mit vielen kleinen Ätzflecken. Unten rechts ein kleiner Baumstamm mit einigen Zweigen und links das Zeichen. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 3 L.

104. Dieselbe Figur aber ohne Degen; dagegen sieht man etwas zurück gegen links einen zweiten Krieger mit einem langen Stabe an der Schulter, der mit der ausgestreckten Linken vor sich hinzeigt. Das Zeichen steht unten links. H. 5 Z. 5 L., Br. 3 Z. 6 L.

105. Stehender Krieger, wie B. 44, weniger fein, aber kräftiger geätzt. Der Degengriff endet in einem Knopf, in dem von B. beschriebenen Bl. in einer viereckigen Platte; im obern Theil des Schildes ist eine Kreuzschraffirung etc. Ohne Andeutung des Himmels und ohne Zeichen. H. 5 Z. 5 L., Br. 3 Z. 5. L.

106. Gegen rechts sitzt ein behelmter Krieger, fast vom Rücken gesehen, auf einem Stein. Sein rechter Arm ruht auf einem Felsstück, und die ausgestreckte Linke zeigt in die Ferne. Vor ihm, tiefer, steht ein bärtiger Mann mit Mantel und Mütze. Das Zeichen steht am Stein unten rechts. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 5 L.

107. Ein Krieger sitzt auf einem Stein rechts, stützt die Linke

auf sein grosses Schwert und spricht zu einem vor ihm stehenden Kameraden. Hinter diesem bemerkt man einen Mann im Mantel. Das Zeichen steht am Stein unten rechts. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 5 L.

Es ist dies Bl. dieselbe Composition wie B. 66, aber von der Gegenseite und viel feiner und schöner radirt. Das von B. beschriebene gehört überhaupt zu den rohesten des ganzen Werks, und der Künstler hat es wahrscheinlich nur gemacht, um unser etwas schwach geätztes zu ersetzen; denn die älteste Ausgabe dieser Figurenfolge enthielt unser Bl. und nicht das von B. beschriebene. Wir haben eine solche im alten, gleichzeitigen Pergamentband vor uns. Es sind immer zwei Platten auf ein Bl. abgedruckt, und daher hat das Ganze ein querfolio Format: das Wasserzeichen, welches sich freilich stets in der Mitte zwischen den beiden Platten befindet zeigt einen springenden Hirsch in einem Kreise über welchem ein P.

108. Drei menschliche Schädel. Der obere von vorn gesehn, mit geöffnetem Munde; der mittlere von unten, und der untere, mit geschlossnen Kinnladen, im Profil nach rechts. Unten rechts das Zeichen verkehrt. H. 5 Z. 3 L., Br. 3 Z. 5 L.

109. Drei Ochsenschädel. Der obere en face, der zweite links, etwas nach rechts gewendet. Zwischen beiden der dritte flüchtiger angedeutet. Das Zeichen unten rechts. Ebenso.

110. Oben links ein Gesicht; rechts daneben ein Stierschädel; tiefer drei kleinere Thierschädel. Das Zeichen unten links. Ebenso.

Zwei Briefe von Overbeck an August Kestner.

Die nachstehend mitgetheilten zwei Briefe Overbecks an den nachmaligen hannöver. Legationsrath und Gesandten in Rom August Kestner, den Verfasser der „Römischen Studien" (Berlin 1850. 8), befinden sich im Besitz von Kestner's Neffen, Herrn Georg Kestner in Dresden, welcher die Veröffentlichung gütigst gestattete.

Der erste Brief ist ohne Addresse, sehr zierlich in einer feinen Handschrift von damals sehr modernem Ductus geschrieben, aus Overbecks sechszehntem Jahre.

I.

Lübeck, d. 1. Aug. 1805.

Theurer Freund!

Verzeihen Sie meine Unverschämtheit, dass ich, der Ungleichheit unsers Alters nicht achtend, nach einer Bekanntschaft von wenigen Tagen Ihnen als ein vertrauter Freund schreibe. Der Wunsch, das Gespräch über die Kunst, welches wir mündlich anfiengen, schriftlich fortzusetzen, bewog mich vorzüglich zu diesem Schritte. Ich höre so gern Ihr Urtheil über die Kunst und Kunstwerke, weil es mir so richtig zu seyn scheint. Ihnen ist an dem meinigen natürlich nichts gelegen, aber weil wir uns nun einmal schriftlich unterreden, so müssen Sie mir das Vergnügen gönnen auch ein bischen mit zu sprechen. Wäre es mündlich, so würde ich nur hören und schweigen. So aber ist es doch wohl nicht ganz thunlich dass ich Sie immer allein reden lasse, und da müssen Sie es mir denn entschuldigen, wenn meine Meinung bisweilen von der Ihrigen abweicht, ich verspreche Ihnen dafür mich nach der Ihrigen zu bilden. —

Zu erst muss ich Ihnen meine aufrichtige Meinung über das Bild vom Ossian sagen. Es befriedigte Sie nicht, — mich eben so wenig, und wenn ich nicht irre so sagten Sie, der Künstler hätte dabey die Antike mehr vor Augen haben sollen, um aus dem Apoll z. B. zu lernen, wie die Griechen die wahre Begeisterung ausdrückten. — Sollte aber das hier so ganz anwendbar seyn? — Apoll, der die Liebe singt, kann und muss einen lieblichen milden Ausdruck haben; Ossian aber, der in einer stürmischen Nacht die Helden der grauen Vorzeit singt, sollte der auch von diesem milden Ausdrucke beseelt seyn können? Uebertrieben scheint es mir auch, vorzüglich des Gewundenen wegen, in der Stellung, nur dünkt mich kann der Ausdruck nicht wohl dem des Apoll gleichen. Es ist leicht möglich dass ich mich irre, darum muss ich Sie bitten mir Ihre Gegengründe anzuführen, und mich so eines bessern zu belehren. Es ist mir nichts willkommener als Belehrung über Dinge bey denen ich zweifelhaft bin. Eben so wünschte ich auch ein aufrichtiges Urtheil von Ihnen über H. *Peroux* zu hören. Meine Meinung ist: dass er ein guter Zeichner ist; seine Manier hingegen scheint mir ganz und gar falsch zu seyn. Das kleinliche Punctiren beym Ausführen, verhindert, dass er je etwas künstlerisch Grosses liefern kann. Mir ist dies doppelt unangenehm, nicht blos seinetwegen, sondern auch meinetwegen, weil auch ich mich an diese kleinliche Manier gewöhnen muss und meine Hand auf diese Weise in Fesseln legen muss, aus denen es ihr leider sehr schwer werden wird sich nachher wieder zu befreyen. Eine freye Hand zu haben ist das wichtigste für den Mahler, und deswegen wünschte ich so sehr dass er mich recht grosse Sachen etwa nach Gyps zeichnen liesse. Da ich diess nun aber durchaus nicht erlangen kann, so kann ich mir wirklich bisweilen den Wunsch nicht verbergen, bald einen bessern Unterricht zu finden.

Seit einigen Tagen ist dieser Wunsch wieder vorzüglich lebhaft in mir geworden, seit dem ich mich mit dem jungen Sieveking aus Hamburg über die Kunst unterhalten habe. Er ist freylich kein grosser Kunstkenner, aber doch ein fähiger Kopf, hat einen sehr richtigen Blick, und viel Scharfsinn. Dieser rieth mir auch bald eine andere Manier anzunehmen, wenn ich meine Hand nicht an eine Aengstlichkeit gewöhnen wolle, die mir nachher sehr nachtheilig seyn könnte. — Darf ich überhaupt auf Beantwortung dieses Briefes hoffen, so bitte ich Sie vor allen Dingen über diesen Punct mir Ihre Meinung zu sagen.

Ich muss schliessen, ich darf Vater Homer nicht länger warten

lassen auf mich. Viele herzliche Grüsse von Meders meinen Eltern und Geschwistern.

Ich bin und verbleibe Ihr aufrichtiger Freund

J. F. Overbeck.
d. Künste und Wissenschaften Beflissener.

NB. Aus dem Homer habe ich mir die Scene von der Rückkehr des Telemach zum Sauhirten Eumaios, ausgewählt, die ich jetzt bey H. *Peroux* zum Geburtstage meines Vaters bearbeite.

Im Jahre darauf verliess Overbeck Lübeck und begab sich über Hannover nach Wien. Aus einem ihm mitgegebenen Briefe des im ersten Briefe genannten Hausfreundes seiner Aeltern, W. Meder, theile ich die folgende auf ihn bezügliche Eingangsstelle mit.

(Adresse:
Der
Frau Hofräthin Kestner gebohrene Buff
in Hannover.)

Lubeck, d. 13. Mrz 1806.

Fritz Overbeck reisst morgen von hier ab um seine Laufbahn als Künstler anzutreten, und ich wil diese Gelegenheit zu Ihnen, theure Freundin, zu reden nicht ganz unbenutzt vorbeylassen. — Unsern Fritz wird es gewiss ein süsser Genuss seyn in Ihnen und Ihren lieben Kindern in der kalten Fremde wieder liebe befreundete Wesen an zu treffen, deren er wohl seit Razeburg keine fand. Er hat sich aus dem Schoosse seiner liebenden Famielie gerissen, um nach Wien, und mit der Zeit nach Italien zu gehn, wohin die Kunst so mächtig ihn zieht, die Geliebte um derer willen er Eltern und Vaterstadt verlässt. Die Laufbahn eines Künstlers ist eine schlüpfrige Laufbahn, sein reiner einfacher Sinn wird ihn indess glücklich auf derselben führen, so hoffen alle die ihn kennen. — —

(Privates. Familiennachrichten.)

W: Meder.

Erst kurz vor seiner Abreise von Wien aber trat Overbeck mit Kestner wieder in schriftlichen Verkehr und das ausführliche in mehreren Absätzen verfasste Schreiben lässt erkennen, welchen Werth Overbeck auf die Darlegung seines künstlerischen Bildungsganges in Wien legte.

II.

(Adresse:

An Herrn Herrn Kestner
Regierungs-Secretair
in Hannover.)

Poststempel:
LUBEC
Ce . . . .

Wien am 24sten März 1810.

Lieber Herr Kestner!

Unmöglich kann ich Wien verlassen, ohne Ihnen zuvor noch ein Zeichen des Lebens und meiner fortdauernd freundschaftlichen Erinnerung an Sie zu geben. Zwar darf ich es kaum noch wagen Ihnen unter die Augen zu treten, denn ich gestehe dass mein Betragen gegen Sie unverantwortlich, und nicht zu verzeihen ist, wenn man es strenge beurtheilen will; allein da ich Ihren Character kenne der eben soweit von der Strenge entfernt ist als der Himmel von der Erde, so bin ich fest überzeugt, Sie werden beym ersten Anblick dieses Blattes schon allen Unwillen gegen mich fahren lassen, und den Reuigen wenn Sie seine alten Züge wieder erkennen auch mit Ihrer ehemaligen Freundlichkeit aufnehmen. Lebhaft tritt, indem ich dieses schreibe, die schöne Zeit wieder vor meine Seele, da ich Sie in Lübeck kennen lernte, da ich gegen Sie zuerst meine Gefühle über die Kunst schüchtern zu äussern wagte, da Sie mir zuerst, wenn wir des Abends im Meder'schen Garten im Laubgang auf und ab giengen, wenn Sie sichs noch erinnern, wie ein Engel vom Himmel, Worte der Seligkeit sprachen, über Malerei und Dichtkunst, Dinge die ich bis dahin aus keines Menschen Munde gehört hatte und in denen ich doch so ganz mein eignes Herz wiederfand. Wirklich macht Ihre Bekanntschaft eine bedeutende Epoche in meinem Leben; so kurz auch der Umgang mit Ihnen war, so vorüberrauschend auch der himmlische Genuss selber war, so liess er doch Eindrücke zurück die unauslöschbar waren, und hatte auf mich als Künstler und mithin auch als Mensch den bedeutendsten

Einfluss. Ob ich gleich in einer Familie aufgewachsen war in der ich nur Liebe und Freundlichkeit gefunden hatte, und überhaupt unter lauter Menschen lebte die nicht unempfänglich für das Schöne wie für das Gute waren, so hatte doch meinem Herzen immer noch etwas Wichtiges gemangelt — die wahre Kunst, die ich in Lübeck vergebens gesucht hatte. Ach und ich war so voll davon, meine ganze Fantasie war ausgefüllt mit Madonnen und Christusbildern; ich trug sie mit mir herum und hegte und pflegte sie, aber es war nirgends Wiederklang. Mein vortreflicher Vater dem es gewiss nicht an wahrem Kunstsinn mangelt, war mit Staatsgeschäften überhäuft, hatte also nicht Zeit und Musse ein Geständniss aus mir herauszulocken, und mich hielt die Ehrfurcht die ich vor ihm als meinem Vater hatte zu sehr von ihm entfernt als dass ich es gewagt hätte, in einer gelegnen Stunde ihn zu meinem Herzens-Vertrauten zu machen. — H. *Peroux*, mein Lehrer, war mir wieder nicht der Mensch dazu, und ich hatte nie an ihm ein ähnliches Gefühl wahrgenommen, seine Kunst war Mengsisches System; ich achtete ihn als meinen Lehrer und glaubte selbst dass ich mich bestreben müsse die Kunst von seiner Seite anzusehen, und blieb also auch bey ihm verschlossen. — Unter meinen Jugendfreunden war keiner der mit mir die Neigung zur Kunst gemein gehabt hätte; doch ich erkenne in allem dem die Hand der Vorsehung.

Wie mächtig war nun der Eindruck den es auf mich machte da Sie kamen, und ich bey Ihnen alles das fand wonach ich so lange mich gesehnt hatte! Schon das Neue, Umgang zu haben mit einem Manne Ihres Alters, und auf dem Fusse! dann der Inhalt unsrer Gespräche ferner der Zauber Ihrer Musick! — kurz der Medersche Garten war für mich ein Paradies. — Um so unerklärlicher muss es Ihnen seyn, dass ich nicht auch von hier aus durch Briefwechsel mich mit Ihnen in näherer Verbindung zu erhalten suchte, da ich doch von Ihnen die Erlaubniss dazu hatte! Aber ersparen Sie mir es Ihnen ausführlich zu schildern wie die ersten Jahre meines Hierseyns verstrichen, wie ich unter Menschen die ich weder achten noch lieben konnte in dumpfer Betäubung fortvegetirte was ich für ein Alltagsmensch ward auf dieser Schul-ähnlichen Academie; wie jedes edlere Gefühl jeder bessere Gedanke unterdrückt und zurückgescheucht wurde, und wie ich nahe dran war für Kunst und Menschheit verloren zu gehen, wenn nicht zu rechter Zeit sich noch ein Freund ein edler Mensch gefunden hätte der den letzten ersterbenden Funken wieder anfachte und nach und nach mich wieder zu mir

selbst zurückführte. Dieser Edle, der mir jetzt seine innigste Freundschaft schenkt, auf die ich stolz bin, ist ein junger Künstler meines Alters, Pforr aus Frankfurt am Mayn. Dass ich Ihnen diesen meinen Freund schildern könnte wie er ist, dass ich Ihnen beschreiben könnte, was mir die Kunst durch seinen Umgang geworden ist, und dass Sie die Genüsse mit uns theilen könnten die sie uns schon gewährt hat. Sein Zartgefühl machte alles das was ich damals in Lübeck angefangen hatte zu kennen, von neuem in mir rege, und der längere Umgang bildete es nach und nach aus und bevestigte es. Wir sonderten uns von allen andern ab und lebten nur uns und der Kunst; gegen alle anderen waren wir verschlossen, nur wir beyde waren Eins. — Unsre Bilder fiengen wir immer zusammen an, und suchten sie zu gleicher Zeit zu vollenden. Pforr liebte das Mittelalter und malte Geschichten daraus, mich zog die Bibel besonders an, und ich wählte daraus meine Gegenstände. So lebten wir eine geraume Zeit in unsrer Zurückgezogenheit, bis wir einen dritten fanden einen Schwaben Namens Wintergerst, der sich ganz mit uns verstand und sich an uns anschloss. Dass Sie diesen Grossmächtigen kennten! Ein deutscher Michel-Angelo wenn ihm das Glück günstig ist, er malte auch aus der Bibel aber aus dem alten Testament, entweder aus der Patriarchen- oder der Propheten-Zeit. Traurige Umstände hatten sein ungeheures Talent bis dahin ganz zu Boden gehalten, doch nun flammte es auf einmal auf und er machte Fortschritte riesenmässig, dass wir uns entsetzten. Da wir ihn kennen lernten war er noch durchaus Anfänger, und nach zwey Jahren malte er ein Bild,: die Pandora kommt zum Prometheus, in colossalischer Grösse — meisterhaft. — Nach einiger Zeit fanden sich noch drey würdige Freunde zu uns, Sutter ein hiesiger, der ebenfalls die Bibel zu seinen Fache erwählt hat, und Hottinger und Vogel zwey Schweitzer von denen der erste die Conversationsmalerey und der andre die Schweizergeschichte des Mittelalters bisher studiert hat. Mit diesen fünf Auserwählten habe ich nun das letzte Jahr in dem zartesten Verhältnisse gelebt; wir haben gegenseitig uns die Grundsätze der Kunst helle zu machen und uns darin zu bevestigen gesucht. Bey der grössten Einigkeit aber die unter uns über die Grundbegriffe der Kunst herrscht geht doch jeder seinen eignen Weg. — Mit dreyen derselben, Pforr, Hottinger und Vogel, bin ich im Begriffe dies Frühjahr nach Italien zu reisen. Ein Himmel thut sich mir bey diesem Gedanken auf. Aus Lübeck schreibt man mir, dass Sie erst aus Italien zurückgekommen sind; wie schmerzt es

mich dass mein Wunsch Sie einmal dort zu treffen nun wohl nicht mehr realisirt werden kann!

Haben Sie etwa wirklich wie Sie mir bey meiner Durchreise durch Hannover den Gedanken äusserten, die Kunst der Jurisprudenz vorgezogen und den Musen gehuldigt? — O dass ich es glauben dürfte wie sollte es mich um Sie sowohl als um die Kunst freuen! — Nun Sie haben also Italien gesehen! haben den geweihten Boden betreten, haben die Heiligthümer der Kunst von Angesicht zu Angesicht gesehen, und haben sich voll getrunken aus diesen unerschöpflichen Quellen des Genusses! Ach auch ich werde bald meinen Durst stillen und an der Hand eines Busenfreundes das heilige Land durchpilgern können! Begleiten Sie uns mit Ihren Gedanken dahin, und geniessen Sie so noch einmal alles was sich nur Herrliches und Grosses und Schönes denken lässt. — Sollten Sie aber Zeit haben so erfreuen Sie mich noch vorher mit ein Paar Zeilen Ihrer Hand die mir Versicherung bringen dass Sie mein langes Stillschweigen mir verziehen und sich mit mir ausgesöhnt haben. — An Ihre verehrungswürdige Frau Mutter bitte ich so wie an Ihre liebenswürdige Demoiselle Schwester meine höflichsten Empfehlungen auszurichten. Sie aber ersuche ich nur noch, eingedenk der schönen Tage in Lübeck, an die auch Sie hoffentlich nicht ungern zurückdenken werden, mir meine Dreistigkeit zu Gute zu halten und bleibe mit unbegrenzter Hochachtung für Sie Ihr zärtlicher

Fritz Overbeck. (aus Lübeck).

NB. Meine Abreise ist auf die ersten Tage des Mays festgesetzt. Meine Addresse ist: auf der Wieden, neben der Karlskirche No. 24, Stiege No. 6 im zweyten Stock Thüre No. 34. —

Drei andre Schreiben Overbecks an Kestner aus der Zeit von dessen Aufenthalt in Rom (nur eines davon ist datirt d. 9. April 1837) enthalten nur geschäftliche und private Mittheilungen.

Darstellung der Stärke Herculis auf Wandtapeten im herzoglichen Schlosse zu München.

Bekanntlich legte Herzog Albrecht V. von Bayern den ersten Grund zu den grossartigen Kunstsammlungen in München, die das Staunen und die Bewunderung aller Gebildeten erregen. Wir wissen nicht, was wir dabei am meisten bewundern sollen, seine begeisterte Liebe zur Kunst und seinen Eifer, Kunstgegenstände aller Art und aller Zeiten zu sammeln, oder seine Kenntniss und Erfahrung, die ihn dabei leitete, oder die unzähligen und grossen Opfer, die er der Kunst darbrachte und die nicht selten seine Mittel aufs Äusserste erschöpften. Er legte eine eigene Kunst- und Musikkammer an. Für die erstere sammelte er Kunstgegenstände, Antiquitäten und Raritäten aller Art, Gemälde, Statuen, geschnittene Steine, alte und seltene Münzen, alte Waffen, Perlen, edle und seltene Gesteine. In seiner Musikkammer war nicht bloss eine auserlesene Sammlung der besten und ältesten Musik-Instrumente zu sehen, auch Compositionen der besten Art und der grössten Meister waren darin anzutreffen. Bei diesem Sammlergeschäft zeigte er eine ungewöhnliche Gelehrsamkeit und Kennerschaft und Andern gegenüber nicht selten eine geistige Ueberlegenheit, dass man unwillkührlich sagen muss „dieser Fürst hatte wirklich einen wahren Beruf zum Kunstsammler“. Er hatte in ganz Europa seine Agenten, die ihm den Ankauf von Kunstgegenständen besorgten oder vermittelten oder auch Nachricht gaben, wann irgendwo Auctionen von Kunstsachen gehalten werden sollten oder das Studium (Kunstsammlung) irgend eines Edelmanns oder Künstlers zum Verkaufe kam. Seine vorzüglichsten Agenten für Kunstsachen waren Hanns und Marx Fugger zu Augsburg, die auch die Zahlungen vermittelten, Dr. Johann Paul Castellini in Rom, David Ott und Nicolo Stoppio,

beide in Venedig, Jacopo Strada in Mantua, Anton Meidinger und Hanns von Egen in Augsburg. Ausser diesen Männern hatte er auch in Spanien, Portugal, Frankreich und den Niederlanden zahlreiche Verbindungen durch die ihm Kunstgegenstände zugeschickt wurden. Mit den Cardinälen von Augsburg (Otto Truchsess) Este, Trient, Medicis, Farnese und Montepulciano stand er in lebhaftem Briefwechsel, um durch ihre Vermittlung in den Besitz werthvoller Antiquitäten oder anderer italiänischer Meisterwerke zukommen. Auch Jan de Ligne, Graf von Arenberg, besorgte ihm Kunstgegenstände, unter andern die Porträte der Ritter des goldenen Vliesses, der Grafen Egmont, Hogstrat und Horn und Oraniens. Die Correspondenzen zwischen dem Herzog und seinen verschiedenen Agenten bestehen aus mehrern Bänden und umfassen die Zeit vom Jahre 1562 bis 1579.

Im Jahre 1565 wollte der Herzog zu einem grossen Saale seines Schlosses mehrere Wandtapeten anfertigen lassen, die die „Forze Herculis" darstellen sollten. Zu diesen Zwecke liess er durch Marx und Hanns die Fugger mit einigen Niederländischen Teppichwebern[1]) unterhandeln, dass sie nach München kommen und die Tapeten machen sollten. Ueber das Resultat seiner Unterhandlungen schrieb Hanns an Marx Fugger unterm 6. Jan. 1565 aus Antwerpen:

„Wie sonnst eur gunsten melden, der fürst von Bayrn vorhabens sey, ettlich tappisseria machen zulassen, soll derhalben alsbald ainen maister hinauff fertigen, das jm der fürst selbst sein intention sagen künde, darauff wölle E. g. glieben zuwissen, ich hie mit ettlichen geredt (sunder jnen, zu wem sy ziehen muessen, anzuzaigen), so ist als bald jr fragen, ob man fein oder gemain werck haben wölle; dann man macht zu Audenarden[2]) jnn Flanndern, auch zu Enghien jnn Hennegaw gemain gattung von schilling 6 jnn schilling 11 die eln werth, aber zu Brüssell vnnd jetzt hie macht man das fein werckh von schilling 11 jnn schilling 25 die eln, darnach mans durchaus von seidin haben will. Also von nötten, jre fürstlich gnad zaigen beylichen an, was für werck sy haben wöllen; kan man desselben gmess mit ainem maister handeln. Sy begerten auch zuwissen, ob man historias, vertura, wildtnüssen mit thiern etc. haben wolte; dann diss volckh hat allzeit solch Ding jnn klainen vidimussen ainen sehen zulassen, vmb beyling sein intention dardurch zuwissen.

---

[1]) Vergl. Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe S. 153.

[2]) Oudenarde.

Sy begerten auch zuwissen, ob man derer ein sondere anzal haben wolte; dann vmb ein klains ferr zuraissen, jre werkstett, da ainer zwelff jnn zwaintzig gesellen hat, zuuerlassen, thut kainer gern, er müge dann die verletzung wol wider herein bringen. Wann ich nun vber solches beschaid hab, will ich trachten, ainen zuvberkomen, von dem jr f. g. wol conseruiert sollen werden; dann wie vernimb, haben jr ettlich sonnst jetzt nit sonnders werckh!

Marx Fugger schickte dem Herzog eine Copie dieses Schreibens, wobei er an denselben nachstehende Zuschrift richtete:

„Durchleuchtiger Hochgeborner fürst, gnediger Herr! Euer fürstlichen gnaden sein mein vnderthanigste Dienst zuuor! Derselben schriben sambt vbersandter copy des tapeziers halben hab ich bey zaigern gestern abent empfangen. Vnd demnach ich von e. g. anderst nie vermerkhehe dann das sy dj tapizerey von zimlich grober arbeit vnd one seyden wolle machen lassen, so acht ich dj elln vmb 11 schilling, so mer als fl. $2^1/_2$ ist. Sollt schön werden. Derwegen mein guet bedunckhen, man hett hinab geschriben, das e. g. dj forze Herculis jn ain grossen saal wolten machen lassen mit gweltigen grossen figurn, doch one seyden, vnd wurden der stuckh souil etc. gross vnd klain werden, vnd alles allain von 2 farben principaliter, one dj schattierung. Derhalben mocht jnen haimgesetzt werden, ain gueten maister darzu herauff zuordnen, sy nemmen jne wa sy wolten, mit vermeldung, da ein sollicher ainichen patron diser forze hat, mocht er den mit sich nemmen, ferrer mit jne darauss zureden, doch alles auff e. f. g. gnadige pesserung vnd willn, dern ich hiemit dj begerten brieff widersende vnd derselben mich vnderthanigst thue befelchen. Datum Tauffkirchen den 21. jenner 1565.

E. f. g.

vnderthanigster

M. Fugger.

Unterdessen war Hanns Fugger zu Antwerpen eifrig bemüht, einen der dortigen Meister zu einer Reise nach München zubewegen. Zwei derselben erklärten sich dazu bereit. Dies zeigte er untern 3. Februar dem Marx Fugger mit der Bemerkung an:

„Aber demnach wir jetzt hie gar ain vntemperiert kalt windig schneig wetter haben, will diss volckh jn solchem als des raisen

vngewont nit von haus, vnangesehen was man jnen sagt, jetzunder zeit, dieweil es gefrorn, pesser dann, wann es nit were, zurayssen ist. Dass khan man sy aber nit weiss machen vnnd allein jr aussred, sey jetzt zu kalt etc. Nun wie dem allem, es soll kain fleiss gespart werden, dass jr f. g. einer so bald müglichen soll gesandt werden."

Auch noch im Jahre 1569 wurden Tapetenmacher aus den Niederlanden an den herzoglichen Hof verschrieben. Es finden sich Aufzeichnungen, dass sie auch allda eingetroffen.

München. **Jos. Baader.**

Die erste Venetianische Krystallglasfabrik in Bayern.

Im Jahre 1562 erbot sich Bernhard Schwartz gegen Herzog Albrecht V. in Bayern zur Errichtung einer Krystallglasfabrik nach Venetianischem Muster, die die Gläser ebenso gut und fein herzustellen im Stande sei wie die Fabrik zu Murano im Venetianischen. Der Herzog zeigte sich bereit, auf das Projekt einzugehen und an Schwartz zur Begründung des Geschäftes 1000 fl. auszuzahlen, mit der Bedingung, dass Schwartz diese seine Kunst auch der Person beibringe, die ihm der Herzog an die Seite geben wolle. Was Schwartz dem Herzog darauf erwiderte und wie er seine Werkstätte anrichten wollte, das ersehen wir aus nachstehendem Schreiben und aus dem Plan, den er dem Herzog auseinandersetzte:

„Durchleuchtiger hochgeborner fürst, genediger Herr! Auf das gnedig ansinnen, das ich die khunst des cristennlinen glasswerch ainen, den mir euer fürstliche gnad zueschieffen, lernen sold, darumb mir 1000 fl. zegeben gnedigclich anbietten, gnediger Herr, vmb die khunst ists also gethon: Wann ichs ainen jn schrifft gründtlich gerecht zuestelte, daneben es müglich wer, das ich jm die Hanndgriff auch all aufschrib, vnd e. f. g. alsdann die khunst jns werkh wolten bringen lassen, khonnt das an main person beysein schwerlich geschehen. Dieweil ich dann auf ain schreiben, so mir mein vatter seyliger — durch canntzlers beuelch von wegen e. f. g. zuekhomen, hab ich mich von Anntroff herauff zeraysen erhebt vnd zuuor aller sachen nachgedacht, mit was fueg ich die khunst e. f. g. zu eren vnd nutz, auch mir vnd den meinigen jm Fürstnthumb Bayern etc. jn nutz zebringen vnd aufrichten mög, mich darauf gegen niemandts in khain gemeinschafft weyter eingelassen, vnd mit vorhaben, solches zu Lanndshut aufzerichten, wie e. f. g. in neben überanntwurtter jnstruction des ganntzes Hanndels guetn bricht finden, souerr e. f. g.

den mit gnaden lesen. Genediger fürst vnd Herr, damit e. f. g. mein wolmaynend gmuet gegen e. f. g. spüren, mag ich leyden, das mir in namen e. f. g. ainer zuegeschaft werde, dem zuuertrauen. Ist von nötten, das er zuuor jm feur gearbayt, als mit probiern oder sunst etc. in khünsten die regiments jm feur bedörffen, vmbgangen, vnd das er mir genennt würdet, damit ich jn der person auch erkhenn, ob er teuglich zu der sachen sein wurde. Denselbigen wolt ich alle sachen sehen lassen, an allen vmbschwavff oder arglist die khunst lernen, alle handtgriff weysen, jn summa nichte ausgenommen, was den hanndl betrifft, als vil ich selbst wäys vnd khann. Ich beger auch jm aufrichtn der werchstath, das er bej allen Dingen personlich sey, vnd on sein vorwissn solt nichtis gemacht oder gelt auf den hanndl ausgeben werden, biss die werchstat mit allem zugehörn aufgericht vnd kauffmansguet darjnn gemacht würt, alsdann ausser meins personnlichen beisein etlich wochen durch sich selbst regirt. So er dann befindet vnd bekhennt, das er die khunst khönn, vnd e. f. g. selbst das mit augen sehen, das alle sachen, so ich mich gegen e. f. g. erbietten, redlich mit warhait zum ennde gebracht, alsdann sollen mir die bewilligtn 1000 fl., vmb das ichs dem gelernt, mit gnaden von e. f. g. zuegestelt werden. Diss mein erbietten sold mit diesem beding beschehen, e. f. g. wollen den hanndl mit 2000 fl. verlegen. Dieselbigen 2000 fl. sollen vom hanndl e. f. g., wie es die gelegenhait leyden vnd ertragen mag, teglich abgezalt werden. Bith hierauf e. f. g. auffs vnnderthenigist, wellen mich mit begerter hilff nit verlassen. Wart genediges beschaydts etc.

e. f. g.

Vnndertheniger
Bernnhart Schwartz.

Instruction.

Durchleuchtiger Hochgeborner fürst, genediger Herr! Durch die gnad des Almechtigen geträw ich mir zw, in kurtzer zeyt in teutschen Lannden als jm fürstenthumb Bayern etc. ann allen beystanndt vnd hilff, oder verhinderung der Venetianer ein werchstat aufzerichtn, darjnnen von cristalein glas auf allerlay sorth, darzue aus dem rayniste nvnd bestn zeug sambt annderen vil khünstlichen sachen, so zw Meranä bej Venedig gemacht werden, vnd bisher vil 100 jar die Venecianer vnd des mit grossn ern vnd nicht mit klainen nutz vor allen anndern nacionen in der welt jn ansehennlichen tapffern gwerb sein vnd des noch in jrem brauch vnd gwalt haben. — Nun

bin ich durch sonnder mitl vnd gnad des allmechtigen Gottes dieser khunst beykhommen. Was zeug sy von cristaln glas machen, es sey von was farben es well, soll in aufgerichter meiner werchstat auch gemacht werden.

Bericht vnnd tax des zeugs:

1. Item allen aschen sambt seiner notwenndigen vrsach, nichtj ausgenommen, bis er in tigl in ofen gesetzt und zu khauffmansgueth gemacht würth, mag ich den merern tayl jm fürstenthumb Bayern etc. wol vnd gnueg bekhomen, wenig stuckh ausgenommen. Dieselbigen find ich auch der ennde jm teutschen landt, mir woll wissenndt, vmb zimlich gelt. Mir mag auch derhalben khain verhinderung oder des abganngs zu ewigen zeytn nit beschehen.
2. Item knecht holtz, in suma aller vncost, so vber obgemelten zeug laufft bis der in offen gesetzt vnd khauffmansguet daraus gemacht worden ist, khombt der centen pro 8 fl. rheinisch.
3. Item den centen verarbaytn 2 knecht 1 tag, machen daraus der gemainer schlechten glas als magellel oder kholchel vngeferlich zum wenigistn 300, der ainss pro 2 xr. angeschlagen, khomb der centen hin pro 12 fl. rh.; werden 1 wochen 6 centen verarbayth, tuet vberschuess ain wochen 12 fl. rh., thueth vberschues ain jar 624 fl. rh.

Bericht auf gmaine vnd mittlmessige arbayth:

Wo aber nit so gar der schlechte glas, sonnder was ärthlichers von farben — das ligt nur am beuelch vnd arbayt der knecht — gemacht würt, werden im khauff des hoher hinbracht. Dann ain cristalin glas, das rain vnd schon von farben, ist vmb 16 xr. nit teurer; also ists gar liederlich vnd leicht zuhanndln, das der vberschues vnd gwin sich tripelt vnd ain jar in die 3000 fl. oder mer nur mit zwayen knechtn vberschuess zukhommen ist. Genediger Herr, das ist allain zuuersten, wenn ich in aufgerichter werchstat nur mit 2 knechtn lass schlechti vnd mitlemessige zeug arbaitten. Ich mag aber zugleich in der aufgerichten werchstat in ainem offen vnnder ains mit 4 oder in die 6 khnechtn arbaytn lassen, vnd der yeder auf ain besonndern arth seinen zeug, was form ich will, verarbayttn mueg; also mit ab- vnd zuzelegen wochennlich mag der hanndl geringert vnd erhöht werden, bis so lanng das der hanndl in die lanndt vermerdt vnd ausgebraydt würth.

Bericht auf zogen werckh von allerlay farben, so in India verfürth würth:

Es würt zu Maranna von allerlay farben jarlich vil 100 centen getzogen werckhs gemacht, des muster ich hiemit zu merern bericht vnd verstanndt e. f. g. antwurth. Des würt etlich 100 centen geen Anntdorf jarlich von Venedig bracht, von Anntdorf gen Schwebischengmynndt. Daselbst haben die von Gmindt schleyffmülln aufgericht, würt derselb zeug aller geschliffen, darnach widerumb geen Annddorff gefürth, von Anntdorff in Indian. Dergleichen zeug khann ich auch mit allen farben, nichtj aussgenommen, als schön sy es nymmer machen mögen, auf meiner aygen aufgerichtn werchstat arbaytten lassen, vnd die schleyffmülln darzu in massn, wie oben gemelt die von Gmündt sych gebrauchen vnd jarlich des stätlein nit clainen nutz daruon hat.

Item bej der stat Lanndshuet weste ichs dermassen mit schleyffmülln aufzerichtn; wurde gemaine stat auch ainen hanndl machen zu järlichem gnyes.

Item ich mag des zeugs mit den farben des zogen werchs auch zugleich in dem offen mit 2 knechten täglich ½ centen verarbaytten, die wochen 3 centen. Vnd derselbig zeug als aufs höchst angeschlagen vnd das er zu khauffmannsguet gemacht ist, cost mich der centen 9 fl. Ich bring den centen wider hin pro 25 fl., tut wochennlich 75 fl. R.

Item mit 2 knechtn die zogen arbayth tregkht vberschues vber allen costn, so darauff geet, ain jar 2596 fl. R.

Item so ich mit den 2 knechten gmaine trinkhglas auf höchst schlechtigst, wie anzaigt ist, vnd mit 2 knechtn die zogenn arbayt, tut 4 person, arbaytn lassn, darauf ist aller vncost gerechnecht wider abgezogen, bleybt vberschuss ain jar 3220 fl. R.

Genediger Herr, ich het mir fürgenomen in e. f. g. stat Landshuet solche werchstat in der ringkhmaur mit grossen nutz aufzerichtn, ain orth ausganngen, des ganntz gelegen sein mag, der vrsach, das nit ain grob arbayth ist, als nemlich heraussn die glasöfen in teutschen lannden sein, darumben man vil holtz verprenndt; derhalben sy am behemer waldt gericht sein. Ich will in tag vnd nacht mit ainer claffter holtz leycht aufkhommen. Mein werchstat ist gleich wie die cristallin glöser vnd arbayt mit der subtilitet, die teutschen glas vbertrifft. Also ist die werchstat in ainer stat nur ain lust — also zemelden —, des sich ain mensch teglich zesehenn nit verdreuss. Nymbt auch der khunst halber die werch-

stat sich also in ainer stat aufs gewindlichist zesein, die notturfft ernordert. E. f. g. wöllen bedennkhen, die Venecianer hetten erstlich auch wol fleckhen, die jn zu solcher arbayth, aller vncostn als zu Maräna abzeschneydn gewest, auch in jren herrschafften vnd gebietten, die bass gelegen weren, gehebt, aber die er namen samb den nutz, so sy daruon haben; ist von jnen betracht worden, wie man es in der tath auf den heutigen tag befindet, haben sy es zunegst bej der stat Venedig zu er vnd nutz aufgericht. Genediger Herr, das getraw ich mir auch zu, durch die gnadt des allmechtigen in 3 viertl jarn mit ainer werchstat, darjnnen zween khnecht alle tag 1 centen cristalin zeug verarbeytten mögen, jn Lanndshuet aufzerichtn. Alsdann wurden E. f. g. in aygner person selbst mit augen sehen vnd schliessen khönnen, was für merckhlicher nutz namen vnd er e. f. g. vnd dem löblichen Haus zu Bayrn ewigclich volgen möcht. Genediger Herr, von den zwo arbaytten, so ich zum anfanng in aufgerichter werchstat arbaitten wuer lassn, haben hieuor mit grundt der warhayt auf kürtzist e. f. g. klarn bricht, bith darauf e. f. g. zum vnnderthenigstn, mich auf mein ansynnen vnd fürhaben mit gnediger hilf, wie in der supplication begerth, mit gnaden bedennkhen vnd mit annder ennden khommen lassen; dann ichs warlich e. f. g. zu ern vnd nutz vor aller welt zum treulichistn vergönn. Thue mich hiemit e. f. g. auf vnnderthenigist beuelchen vnd warth gnedigs bschaydts.

Am Schlusse seines Gesuches machte Bernhard Schwartz folgende Bemerkung: „Auf jnnhalt hieoben angezaigter suplication haben jr fürstlich gnaden säliger gedechtnus sich in die cristalin handl mit mir genedig eingelassen vnd darauf sich mit aigner Hand vnderschriben“.

Die Werkstätte wurde zu Landshut errichtet, wo sie bis zum Jahre 1580 bestand *). Schwartz verfertigte sehr gute Venetianer Gläser, doch waren sie nicht so leicht wie die zu Murano verfertigten. In der Klause zu Nymphenburg und im Bayrischen Nationalmuseum sind noch Gläser von ihm zu sehen.

Nach Bernhard Schwartz kam Giovanni Scarpogiatto aus Wälschland, der sich im Jahre 1584 gegen Herzog Wilhelm verschrieb und verpflichtete, mit mehrern Meistern, „des fürgezaigten Schmeltzwerchs, Glasscheiben- Spiegelmachens kundig“ nach Bayern zugehen und die Teutschen in dieser Kunst zu unterrichten. Der Herzog dagegen sollte ihm die Reisekosten bezahlen und eine Glashütte einräumen.

*) Vergl. Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe S. 113.

München. **Jos. Baader.**

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Lochner, G. W. K. Die Personen-Namen in Albrecht Dürers Briefen aus Venedig. Nürnberg 1870.

Der um die Geschichte seiner Vaterstadt hochverdiente Verfasser hat in dieser seiner neuesten Schrift wieder einen werthvollen Beitrag zur Dürerforschung geliefert. Verwahrt er sich dabei auch gegen den Verdacht der Kunstschriftstellerei, so dürfte es doch nicht blos erlaubt, sondern auch geboten erscheinen, gerade in diesem Fachorgane auf die bescheidene Publication aufmerksam zu machen; zunächst schon deshalb, weil der neuerliche Abdruck von Dürers venetianischen Briefen im 2ten Bande der „Jahrbücher" die Anregung zu der Arbeit geboten hat und dieselbe einen wesentlichen Theil jener sachlichen Erklärungen enthält, die zu dem Verständnisse der Briefe unentbehrlich sind. Ja Angesichts dieses Bedürfnisses bedauern wir, dass die inhaltreichen Anmerkungen nicht selbst die Stelle dieser mageren Anzeige einnehmen.

Wer für die neuere Kunstforschung dieselbe Gründlichkeit in Anspruch nimmt, deren sich alle anderen Wissenschaften erfreuen, wird mit uns die sorgfältige Berücksichtigung von Lochners Arbeiten für unumgänglich halten. Das Archiv der Stadt Nürnberg besitzt in ihm nicht nur einen treuen Hüter, sondern auch einen gründlichen Kenner; er führt mit den Schlüsseln zum Archivraume auch die wichtigeren zu dessen verborgenen Tiefen. Unermüdlich fördert er aus denselben Goldkörner urkundlicher Wahrheit zu Tage und ihm vor allen verdanken wir es auch, wenn wir Dürers historische Umgebung allmählig in besserem Lichte sehen.

Wenn es heutzutage noch angienge, Geschichte aus der Armuth einiger allgemeinen Ideen zu construieren, dann könnte man die mühselige Bei-

schaffung der einzelnen Bausteine und Steinchen vielleicht belächeln; wer aber weiss, aus wie scheinbar geringfügigen Momenten sich jede tiefere Erkenntniss aufbaut, der wird so rasch nicht bei der Hand sein, zu entscheiden, wo die wissenschaftliche Gleichgiltigkeit erforschter Thatsachen anfängt und aufhört. Dankbar nehmen wir daher aus so zuverlässigen Händen, wie die Lochners sind, jede Nachricht, auf der die Forschung festen Fuss fassen kann, heute wie in der Zukunft und somit auch dann noch, wenn unsere subjectiven Anschauungen, und wären sie auch in stattlichen Bänden niedergelegt, längst mit der ganzen Geistesströmung der Gegenwart antiquiert sind. Mögen sich darum andere unbeneidet ihres höheren weil leichteren Standpunktes und der abgeschlossenen Vollendung ihrer Ansichten erfreuen, indem wir dem Verfasser begierig auf der mühevollen Bahn seiner mikroskopischen Untersuchungen folgen.

Zuvörderst constatiert Lochner, dass sämmtliche Herausgeber von Dürers Briefen, somit auch Hr. von Eye, den 3. Brief der Folge irrthümlich zum 5. gemacht haben, indem sie dessen Datum auf den 18. April statt auf den 28. Februar setzten. Die Richtigkeit seiner kalendarischen Beweisführung wird durch den Inhalt der Briefe, deren vornehmliche Veranlassung ja stets Pirckheimers Juwelenkäufe sind, vollends sicher gestellt. In dem fraglichen 3. Briefe vom 28. Februar, dem 5. bei Eye, erzählt Dürer, er habe alle seine kleinen Gemälde verkauft bis auf eines; zwei habe er um 24 Dukaten gegeben; für die drei anderen habe er drei Ringe erhalten, die ihm gleichfalls für 24 Dukaten in Anschlag gebracht worden, nach guter Leute Urtheil aber blos 22 Dukaten werth wären. Zu diesem herabgesetzten Preise bietet er nun dem Freunde die d r e i Steine an: wenn sie ihm nicht entsprächen, möchte er ihm dieselben nur durch den nächsten Boten wieder zurückschicken, da ihm in Venedig einer den gleichen Preis und zwar für den Smaragd 12 und für den Rubin und Diamant 10 Dukaten angeboten habe, so dass er bei dem Handel doch nicht mehr als 2 Dukaten verlieren müsste.

Am 2. April nun erhält Dürer die Antwort Pirckheimers, der ihm zwar den Smaragdring zurückschickt, die beiden anderen Steine aber zu dem geringern Preise der obigen Schätzung behält. Dürer bestätigt den Empfang noch am selben Tage im 5. Briefe nach Lochner, dem 4. nach Hr. v. Eye, und fügt hinzu, dass er den Ring sogleich dem, der „sie“ die 3 Ringe nämlich, ihm gegeben zurück verkauft habe; zugleich muss er den Freund nochmal versichern, dass die beiden anderen Ringe je 6 Dukaten wol werth seien, er möge sich nur überzeugen, und dass er mit dem ihn nun treffenden Verluste von 2 Dukaten „an den drei Ringen“

dieselben gleich nach ihrer Erwerbung Bernhard Holtzpock aus Nürnberg, der zugegen gewesen sei, hätte wieder verkaufen können. Dürer scheint von dem Handel wenig erbaut; Pirckheimer aber erscheint dabei als jener gute Rechenmeister, der er wirklich war, nicht aber als der liberale Mäcen zu dem man ihn machen wollte. Wirft nun die Prüfung dieser beiden geschäftlichen Berichte nur nebenbei auch einiges Licht auf das Verhältniss der Freunde, so erledigt ihr folgerichtiger Zusammenhang doch ein für allemal die Frage nach dem Datum des ersterwähnten Briefes im Sinne Lochner's.

Nach der kurzen kritischen Einleitung bespricht der Verfasser der Reihe nach die in den Briefen Dürers genannten Persönlichkeiten namentlich sofern dieselben Nürnberger sind. Die Mutter Dürers, Barbara ist keine geborne Haller, sondern die Tochter des Goldschmieds Hieronymus Holper oder Holber. Dieser Familienname ist eine Entdeckung Lochners, die obschon bereits 1858 in Nürnberg veröffentlicht, von allen Dürerbiographen seither übersehen wurde. Dürers Weib, Agnes, nimmt der Verfasser kräftig gegen die Invectiven in Schutz, welche nur Pirckheimer — nicht aber auch Joachim Camerar — gegen sie ausgestossen hat. Der Bruder ist Hanns Dürer, das Nestküchlein der Familie. Der Nachweis, dass der Schwäher, Hanns Frey, kein gewöhnlicher Musikant, überhaupt kein Handwerker, sondern von „ehrbarer" wohlhabender Familie gewesen sei, ist auch ein Verdienst Lochners aus dem Jahre 1866. Seiner Annahme hingegen, dass in den Briefen Dürers an Jakob Heller vom Jahre 1508 das Wort „Schwager" aus „Schwäher" verlesen sei, möchte ich nicht unbedingt zustimmen; wenn sich auch anderseits nicht beweisen lässt, ob darunter der Dürerin Schwestermann, der später beigebrachte Martin Zinner zu verstehen sei. Auf Seite 18 ist die Zahl 1539 als das Todesjahr von Dürers Frau herzustellen. Die summarische Art, wie die Todesfälle im Necrologium Sebaldinum eingetragen sind, konnte hier leicht einen Lapsus calami veranlassen, der wohl nur nicht schnell genug bemerkt wurde, um noch im Drucke nachgebessert zu werden. Folgen die Personalien der Patrizier aus den Familien: Baumgartner, Harsdorffer, Volkamer, Imhoff, Rumel. Josef Rumel ist der Bruder der alten Anna Freyin, somit der Oheim von Dürers Frau. Bernhard Hirschvogel, dessen Vater Leonhard — und nicht Bernhard, wie dort verdruckt ist — erst rathsfähig wurde und der selbst eine hervorragende Stellung in der deutschen Colonie zu Venedig einnahm. Uebrigens hat diese frühzeitig erloschene Patrizierfamilie mit den Handwerkern und Künstlern, die Hirschvogel, so viel wie Hirsevogel heissen, nichts als den nicht ungewöhnlichen Namen gemein. Ob Michel Wolgemut, der Lehrmeister

Dürers, identisch ist mit jenem, dessen Kinder bis 1532 unter Vormundschaft stehen, und ob die noch später erwähnte Wolgemutin Malerin, was allerdings Malersgattin und nicht ausübende Künstlerin bedeutet, die Wittwe des angeblich 1434 gebornen Michel gewesen sein könne, wie hier nur vermuthungsweise hingestellt wird, bleibt schwer glaublich. Merkwürdig ist das Vorkommen einer Kaufmannsfamilie Wolgemut, die aus Goslar stammt, in Nürnberg. Sollte etwa die Nachricht von der Ausmalung des Goslarer Rathhaussaales durch Michel Wolgemut und seine Schüler mit dieser Thatsache irgendwie in Beziehungen stehen?

Die Rechenmeisterin wird wol nachgerade aufhören die Rolle von Dürers Frau und somit überhaupt eine Rolle zu spielen. „Es ist fast nicht zu begreifen, wie man aus der ganzen Stelle nicht hat entnehmen können, dass von Agnes gar keine Rede sein kann" sagt nun Lochner. Dagegen stimmt er unserer in der „Zeitschrift für bild. Kunst" IV. 1869 vertretenen Ansicht nicht bei, dass hinter dem Ausdrucke der Name der Nürnberger Familie Rechenmeister zu suchen sei. Er will vielmehr dem guten Rufe Pirckheimers zu Nutze, darunter eine „Haushälterin" von canonischem Alter verstehen, wie denn in seinen Augen „Buhlen" nichts anderes als „gute Freunde (socii)" sein sollen. Wir achten sicherlich die wohlthuende Pietät des Verfassers vor historischen Grössen, da aber, wie mich einst ein sehr gelehrter Gegner unterrichtet, Rechthaben unser Metier ist, möchte ich doch fragen, wie der Verfasser dann „unser hübsch' Gesinde" erklären will? Sollte dieses auch männlichen Geschlechtes sein, dann würde die Vertheidigung Pirckheimers gar leicht ins grelle Gegentheil verfahren.

Unwillkürlich leiten uns diese Fragen auf das philologische Gebiet, wo sie ihre Lösung finden müssen, und da erlaube ich mir denn auch ein Stückchen Griechisch mitzutheilen, das den lustigen Weltweisen von Nürnberg eben nicht von seiner verschämten Seite zeigt, das aber doch charakteristisch sein dürfte für den Freund Ulrichs von Hutten und für eine Zeit, die über den Maasstab guter Sittenzeugnisse doch um ein Gutes herausragt. Gerade kurz vor oder nach der Venetianischen Reise von 1506 hat Dürer den Kopf seines gelehrten Freundes lächelnd im Profil mit wenigen Strichen aufs Papier hingezaubert; es ist das beste Porträt, das ich von Pirckheimer kenne, und zugleich eine der genialsten Zeichnungen Dürers, jetzt im Besitze des Oberbaurath's B. Hausmann in Hannover. Mit demselben Silberstifte nun, der Dürer zur Skizze diente, erscheint in den griechischen Charakteren jener Zeit, wie ich vermuthe von Pirckheimers Hand selbst, oder doch sicher von einem seiner humoristischen Sodalen, oben noch eine Zeile hingeschrieben, die eine

seltene Kenntniss nicht blos der Sprache sondern auch der Sitten des alten Hellas an den Tag legt. Nach der heutigen Schreibweise lautet das Bruchstück: *Ἄρσενος τῇ ψωλῇ ἐς τὸν πρωκτόν.* Die moderne Sprache sträubt sich gegen jede Uebersetzung der Worte. Dieselben mögen aber eine etwas derbere Auffassung Pirckheimer'scher Spässchen mit rechtfertigen, dergemäss wir auch einer gar zu harmlosen, so zu sagen castigierten Emendation von Dürer's Rückantworten nicht zustimmen können.

Anthoni Kolb ist wie Hirschvogel ein angesehener Kaufherr im Fondaco de' Tedeschi, ein geborner Nürnberger, der aber früh und wohl für immer sich in Venedig niedergelassen hat. Im Jahre 1500 gab er dort mit Freibrief der Signoria den grossen Plan der Lagunenstadt von Jacopo de' Barbary in Holzschnitt heraus. Dass niemand anderes als dieser der von Dürer erwähnte Meister Jacob sei, ist bekanntlich durch die werthvollen Publikationen A. von Zahn's im ersten Bande der „Jahrbücher" ausser Zweifel gestellt. Endres Künhofer ein junger Nürnberger lässt Pirckheimer im 3. und 4. Briefe Grüsse melden. Lochner erkennt nun sehr richtig den Endres in der Nachschrift des 6. Briefes als dieselbe Persönlichkeit und nicht als Dürers Bruder, den Goldschmied, wie Hr. v. Eye gethan. Auf den Bruder war denn auch die Bemerkung dort schwer zu reimen und es entfällt somit die ganze Annahme, als sei Endres Dürer 1506 nach Venedig gekommen. Ein Wort der in allen bisherigen Drucken unverständlichen Stelle: „hat Mangel an Geld, wann (denn) seine lange Krankheit und Verschuld hat ihms alles gefressen", macht auch Lochner'n zu schaffen. Ich glaube hier in der Handschrift „Vorschuld" d. i. wol zuvor, früher contrahierte Schuld, gelesen zu haben, was den Sinn klar stellen würde.

Kastell ist Gastel oder Castulus Fugger aus der Nürnberger Linie mit dem Reh. Bernhard Holzbock und Konz Camerer sind Nürnberger Bürger, letzterer ein Messingschlager, der so wie Peter Weisweber im Kriege von 1504 Hauptmann über einen Haufen des städtischen Fussvolks war. „Der fromme Zamesser" scheint ein Söldner gewesen zu sein, der durch die Heirath mit einer wohlhabenden Nürnbergerin Bürger wurde, jedoch ein Händelsucher und ein berüchtigter Held der Herren-Trinkstube auf der Fronwage blieb. Dratzieher erklärt Lochner als Familiennamen, so wie Pfinzing und Gartner. Dasselbe gilt ihm von Rosentalerin, jedoch nicht von Rechenmeisterin, wol aber von den Boten Kannengiesser und Färber. In dem Kepler des 8. Briefes vermuthet Lochner den Urgrossvater des berühmten Astronomen Johann Kepler, den Nürnberger Buchbinder. Die Persönlichkeiten der von Dürer erwähnten „Welschen" oder Venezianer entziehen sich den archivalischen Nach-

forschungen des Verfassers, er geht daher nicht weiter auf dieselben ein; wol aber hätte der Markgraf des 7. und 8. Briefes eine nähere Bezeichnung verdient. Die wiederholte Heranziehung der Uebersetzungen und Meinungen von Mrs. Heaton geschieht wol zu keinem andern Zwecke als zur Erheiterung des Lesers. Den Schluss bildet eine Beilage über die „Schicksale des Albrecht Dürer Hauses" bis auf die Gegenwart, in der es leider zur Trödelbude geworden ist.

Diese kurze Uebersicht kann nur einen ganz beiläufigen Begriff von der Fülle des Materiales geben, das hier auf 52 Seiten in 8° zusammengedrängt erscheint. Und doch ist das Schriftchen gewiss nur eine kleine Auslese aus den reichen Vorräthen des Verfassers. Möge er darum fortfahren mit solchen Mittheilungen und nicht ermüden in seinem Eifer für den historischen Ruhm seiner Vaterstadt, die hoffentlich noch etwas von dem Selbstbewusstsein bewahrt hat, mit welchem ihre Losunger gegen das Jahr 1488 Sigmund Meisterlin mit der Abfassung seiner berühmten Nürnberger Stadtchronik betrauten. Die deutsche Kunstwissenschaft ihrerseits wird es Lochner jedenfalls Dank wissen, wenn für sie dabei vollständigere und sorgfältiger behandelte urkundliche Beiträge abfallen als wir sie bisher von Nürnberg zu erhalten gewohnt waren.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir noch, obwohl nicht an Ort und Stelle und blos nach einer früheren, leider zu flüchtigen Durchlesung der Originalbriefe Dürer's zu der letzten, vielfach verbesserten Ausgabe des Hr. von Eye in den „Jahrbüchern" einige Correcturen nachzutragen, die wenn auch an sich geringfügig, doch zu dem Zwecke, den der blanke Abdruck allein verfolgen kann, nämlich zur Herstellung diplomatischer Treue im Texte mit dienen mögen. Demnach wäre zu lesen:

Seite 203 Zeile 5, Item geben statt: Ggeben
„ 204 „ 11 folg statt: foly
„ „ „ 18 dorum muss statt: mog
„ „ „ 9 von unten: muss statt: mog
„ 205 „ 4 het statt: hot
„ „ „ 6 Amen (? oder ähnlich) statt des dort ganz unmöglichen: u. s. w.
„ 206 „ 4 des 6 Briefes: cosy — Tiraybuly statt: cusy — Traisbuly
„ „ Mitte: awch ein erchter, statt: awch erchter
„ „ 3 Zeilen tiefer: vermochtetz, statt: vermochtesz
„ 207 Zeile 3 vunden statt: gvunden
„ „ „ 6 kurtz statt: kurz,
„ „ „ 10 studirn, statt: studirns

Seite 208 Zeile 7: 278 statt: 218
" " " 13 dankt nur ewrer schtuben, statt: dankts mir ewrer sthuben.
" " " 26 schtinckt, statt: schinckt
" 209 " 9 vermerck awch statt: ewch
" " " 11 ein mir räthselhaft gebliebenes Wort das aber sicher nicht: nun allinig bedeutet, wie es bisher gelesen wurde
" " " 8 von unten: kristiren, statt: kristien.

Wien im Juli 1870. **Moriz Thausing.**

Druckfehler:

Seite 83. 2. Zeile des I. Abschnitts links soavi statt scavi.
„ 160. 11. Zeile v. o. links 1507 statt 1597.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Die Sixtinische Madonna.*)

Von

Julius Hübner.

Diess berühmte Bild Raphaels ist in dem offiziellen Kataloge der Dresdner Galerie in der Abtheilung: Römische Schule, S. 98. angeführt, wie folgt:

„67. Die Jungfrau Maria mit dem Christuskinde in den Armen, auf Wolken schwebend, rechts neben ihr knieet der heilige Sixtus, links die heilige Barbara. Unten zwei Engelkinder. Im Hintergrund zwischen zwei grünen Vorhängen eine Glorie von Engelsköpfen. Dieses Bild ist unter dem Namen der „Madonna di San Sisto" weltberühmt.

Auf L. 9' 3" h. 7' br.

Nach Vasari, gemalt für den Hochaltar des Benedictinerklosters Sanct Sixtus zu Piacenza, von König August III. durch C. C. Giovannini im Jahre 1753 ebendaselbst für den Preis von 20,000 Dukaten oder 40,000 Scudi Romani, ohngefähr 60,000 Thaler erkauft. 1826 von Palmaroli restaurirt. S. Einleitung."

---

*) Der vorstehende Aufsatz ist ein Theil eines, unter dem Titel: „Ergänzungen und Erläuterungen zum offiziellen Katalog der Dresdner Galerie" beabsichtigten Werkes, welches die hervorragendsten Bilder der berühmten Sammlung in einer erschöpfenden Weise besprechen, und das von dem Verfasser seit nunmehr dreissig Jahren gesammelte, reiche Material zur Kenntniss der Kunstfreunde bringen soll, welches für den engen Raum des offiziellen Kataloges zu umfänglich geworden sein würde. Dabei ist der Verf. um Weitläufigkeit zu vermeiden, allerdings von dem Grundsatz ausgegangen, dass die bereits in dem offiziellen Katalog gegebenen Notizen, bei der sehr grossen Verbreitung desselben, einer Wiederholung nicht bedurften, vielmehr nur Neues und dort nicht Mitgetheiltes gegeben werden solle. Die bezüglichen Belege, Aktenstücke, Briefe und Dokumente sind einem besonderen Anhange einverleibt worden.

Dresden im September 1870. Der Verfasser.

Auch bei diesem, dem Hauptbilde der Dresdner Galerie, wird der Verfasser seinem Programm getreu, der Versuchung widerstehen, sich in mehr oder minder glücklichen Redensarten über den Inhalt und die Bedeutung desselben zu ergehen, nachdem bereits eine ziemliche Bibliothek von Auslassungen der Art von allerlei sehr verschiedenen Autoren vorliegt. Er glaubt dem kunstsinnigen Publikum einen wesentlicheren Dienst zu erweisen, wenn er ausser dem, was der offizielle Katalog bereits darüber mitgetheilt, noch die wichtigsten bezüglichen historischen Dokumente und sonstiges Thatsächliche, wirkliche „Ergänzungen und Erläuterungen", hinzufügt, wie der Titel seines Buches verspricht, wenn es auch bei alledem nicht geflissentlich vermieden werden soll noch kann, auch über den geistigen Inhalt dieses vollkommensten Werkes der modernen Malerei zu sprechen.

Das älteste Zeugniss über diess Bild giebt das unschätzbare Werk Vasari's, des jetzt so oft verkleinerten Autors, der den unersetzlichen Vortheil besass, noch Augenzeuge der grössten Epoche der italienischen Kunst, der sogenannten Renaissance zu sein und dessen Urtheile über Kunstwerke den ebenso unersetzlichen Vorzug besitzen, Aeusserungen eines Sachverständigen zu sein.

In seiner Biographie Raphaels (Ed. Lemon. VIII. 43) sagt er wörtlich folgendes: Fece a' monaci Neri di San Sisto in Piacenza la tavola dello altar maggiore, dentrovi la Nostra Donna con San Sisto*) e Santa Barbara; cosa veramente rarissima e singolare. Zu deutsch: Er (R.) machte für die schwarzen Mönche von S. Sisto in Piacenza (das Bild) die Tafel für den Hauptaltar, darin unsre liebe Frau mit S. Sixtus und S. Barbara, ein wahrhaft seltenstes und einziges Werk.

Man wird zugestehen müssen, dass der alte Biograph, trotz der Kürze, welche ihm sein umfassendes Werk auferlegte, und trotz der Vorliebe für seinen Meister Michel Angelo, die man ihm so oft vorwirft, dennoch mit seinen nur zwei Beiworten eine ganz vortreffliche Charakteristik und Würdigung des grossen Kunstwerkes gegeben hat, die sich neben mancher neueren Ueberschwänglichkeit wie antiker Lapidarstil ausnimmt.

An der von Vasari erwähnten Stelle blieb das Bild ungestört, bis August III. es auf seiner Reise durch Italien noch als Churprinz in den Jahren 1711 bis 12, dort mit grösster Bewunderung gesehen und bereits damals den Entschluss gefasst hatte, es womöglich zu erwerben. Wenn man bedenkt, dass damals das Bild noch bei weitem

*) Es ist wohl Sixtus II. gemeint, welcher im J. 258 unter Valerian den Märtyrertod durch das Schwert erlitt.

nicht den heutigen Ruf besass, so muss man den reinen Blick des fürstlichen Kenners aufs höchste bewundern und in das Zeugniss seiner Zeitgenossen, insbesondere von Heinecken's, einstimmen, dass er eine Feinheit und Sicherheit des Urtheils besessen habe, wie kaum ein Anderer seiner Mitlebenden. Und man wird dies um so mehr thun müssen, wenn man bedenkt, dass die Besten seiner Zeit in eine übertriebene Vergötterung Correggio's oder wohl gar noch schlimmer, seiner schwachen Nachahmer, wie Carlo Maratta, Trevisano u. a. versunken waren, eine Richtung von welcher auch der königliche Kenner keineswegs ganz frei war, nur scheint er eine gewisse Unpartheilichkeit und Freiheit des Blickes vor den Andern vorausgehabt zu haben, die ihn das Grosse aller Zeiten richtiger würdigen liess.

Trotz des tiefen Eindruckes, den das Bild der Sixtina auf den jugendlichen Kurprinzen gemacht hatte, gelang es demselben doch erst mehr als vierzig Jahre später, als er längst den königlichen Thron bestiegen hatte, durch Vermittlung des Malers Carlo Cesare Giovannini (geb. 1695 zu Parma, seit 1723 in Bologna wohnhaft) das bewunderte Bild für die Dresdner Galerie um den Preis von 20,000 Dukaten oder 40,000 Scudi Romani zu erwerben.*)

Giovannini hatte das Bild bei dieser Gelegenheit und noch vor dem Ankauf im Spätjahr 1753 sorgfältig an Ort und Stelle untersucht und darüber ausführlich berichtet. Dieser höchst interessante Bericht eines Sachkenners über die in Begleitung des Dottore Abbate Gio. Batt. Bianconi in Piacenza vorgenommene, genaue Untersuchung liegt abschriftlich und in deutscher Sprache bei den Akten der Galerie, das Original soll sich, nach der Bemerkung am Schlusse, bei Gaetano Giordani in Bologna befunden haben.

Gualandi in seinen Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, Serie prima 1840, p. 29 bis 33 giebt das italienische Original des Berichtes und ich habe es im Anhang unter den bezüglichen Dokumenten (Nr. 1.) mitgetheilt, zugleich mit den Noten Gualandi's welche sich auf einzelne Anführungen Giovannini's beziehen. Es ist jedenfalls eines der wichtigsten Aktenstücke für das nun weltberühmte Bild.

Giovannini hatte das Bild, Behufs der genauesten Betrachtung, vom Altar herabnehmen lassen und spricht sich zuerst über die unbedingte

*) Ausserdem wurde noch eine Copie des Bildes in gleicher Grösse, von der Hand des Malers Nogari für den verwaisten Altar mit einbedungen; die an Ort und Stelle befindliche, anscheinend, wie Augenzeugen versichern, in weit kleinerem Format gehalten, rührt jedoch (nach Scarabelli, Luc., Guida di monumenti storici ed artistici pp. Lodi, 1841) von Pierantonio Avanzini her, der sie 25 Jahre vor dem Verkauf des Originals für die Casa Serafini geliefert haben soll.

Aechtheit des Bildes aus, das in der That „cosa veramente rarissima e singolare“ sei, wie schon Vasari gesagt habe. Beschädigungen fand er nur wenige, in den Gewändern, und Verdunkelungen auf dem Körper des Christkindes vor, welche nach seiner Meinung, von dem hie und da zufällig dicker aufgetragenen Lasurfirniss des Meisters selber herrührten. Mehr als alles Andere aber habe die Trockenheit dem Bilde geschadet, das 200 Jahre unberührt auf dem Altare gestanden habe. Auch entdeckte er schon die umgeschlagene obere Partie des Bildes, welche die Stange enthält, woran die Gardinen hängen und rieth, diesen Uebelstand sofort nach Ankunft des Bildes in Dresden zu beseitigen. Leider fand sein verständiger Rath keine Befolgung und es mussten noch viele Jahre vergehen, ehe das umgeschlagene Stück wieder zum Vorschein kam, und zwar erst im Jahre 1826—27 bei Gelegenheit der Restauration durch Palmaroli.

Als einzig mögliche Ursache, warum überhaupt ein Theil der Leinwand des Bildes umgeschlagen wurde, lässt sich wohl nur annehmen, dass die Maasse desselben nicht mit dem bereits fertig vorhandenen Altarrahmen stimmten, dem man nun das Bild an Ort und Stelle in dieser Weise kurzweg anpasste.

Giovannini reiste Ende November d. J. 1753 von Bologna ab, um das Bild, (wie er in seinem Briefe vom 21. Mai 1754 aus Dresden an den Rath Rossi erzählt), wiederzusehen, zu betrachten und zu beurtheilen, sodann um es zum Transport einzurichten und selber nach Dresden zu begleiten, was ihn alles zusammen bis etwa in den Mai des Jahres 1754 in Anspruch nahm. Man ersieht aus dem erwähnten Brief allerdings nicht genau die Zeit der Ankunft in Dresden, doch wird die Angabe des Abrégé und anderer Zeitgenossen nicht zu bezweifeln sein, dass es im Anfang des Jahres 1754 in Dresden eingetroffen sei. Giovannini beklagt sich in diesem Briefe bitter darüber, dass ihm seit Ende Novbr. 1753, bis zum 21. Mai 1754, dem Datum des Briefes, keinerlei Bezahlung zu Theil geworden, ausgenommen 88 Scudi Rom., die der Abbate Bianconi in Bologna Giovannini's Familie ausgezahlt hatte, welche der Maler zu zwölf Personen, mit dem Dienstpersonal, angiebt. Es war diess die stipulirte Sustentation für vier Monate, während Giovannini nun bereits sechs Monate von den Seinigen getrennt war. Die Bitte um Intervention zu seinen Gunsten bildet das Hauptthema des interessanten Briefes, den ich im Anhange unter Nr. 2 im Auszuge mittheile.

Ein nicht minder ehrwürdiges und durch den uneigennützigen Eifer für die Bilder der Dresdner Galerie hochwichtiges Schreiben Giovannini's datirt aus Bologna vom 28. Januar 1755. Hierin beschwört der treffliche

Mann den Grafen Brühl mit einem Feuer der Beredtsamkeit, wie es nur der tiefste und wahrste Antheil an der Sache geben kann: „die Angestellten der K. Galerie zu Dresden doch um alles zu veranlassen, nicht fernerhin in so gewissenloser Weise wie bisher, die Gemälde mit Oel zu tränken (!!!) oder dieselben unnützerweise so oft zu firnissen, weil sie dann sicher nachdunkeln und schwarz werden müssten, da man doch eher wünschen müsste, den Bildern noch dasjenige Oel oder überflüssige Bindemittel zu entziehen, was die Maler selber schon unter die Farbe genommen hätten."*)

Was nun insbesondere die Sixtina, das Kind seiner eigenen Sorgen und Mühen anbetrifft, so bittet er bei allem, was ihm hoch und theuer ist, das Bild doch ja lieber in dem Zustande zu belassen, in welchem es sich befinde, als es irgend einer ungeschickten Hand anzuvertrauen. Sollte durchaus etwas geschehen, so biete er sich an, einem geschickten und einsichtigen Maler genau anzugeben, in welcher Weise diess geschehen müsse. (S. d. Brief, Anhang Nr. 3.)

Glücklicherweise scheint man auf seine Bitten gehört zu haben und das Bild bis auf Palmaroli's Zeiten unangetastet erhalten zu haben. Jedenfalls mögen wir den braven Giovannini, der bald darauf am 30. Juni 1758 in Bologna starb, als einen wahrhaften Schutzgeist dieses einzigen Kunstwerkes dankbar verehren, und wir werden später auf die Erhaltung des Bildes in ausführlicher Weise zurückkommen.

Statt anderweitig müssiger und subjektiver Betrachtungen über die Vortrefflichkeit des herrlichen Bildes, scheint es mir jetzt von viel höherem Interesse, die Stimmen der bedeutendsten Fachmänner aus der Zeit zu vernehmen, als dasselbe in Dresden die Blicke aller auf sich zog.

Wir beginnen wohl mit Recht mit Winckelmann's Aeusserungen, der sich ja gerade zu der Zeit in Dresden aufhielt und die ersten Stufen zum Tempel seines unsterblichen Ruhmes beschritt.

Er spricht sich in seinen „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke," welche er König August III. dedicirt hatte, im Jahre 1755 folgendermaassen aus. (Werke, I. S. 37.)

„Die Königliche Gallerie der Schildereyen zu Dresden enthält nunmehro unter ihren Schätzen ein würdiges Werk von Raphaels Hand, und zwar aus seiner besten Zeit, wie Vasari und andere mehr bezeugen. Eine Madonna mit dem Kinde, dem H. Sixtus und der H. Barbara, kniend auf beyden Seiten, nebst zwey Engeln im Vorgrunde.

*) Leider hat die Verwaltung der Galerie noch heute und oft genug Gelegenheit die Wahrheit dieser Behauptung an manchen Bildern zu erfahren. So werden wir namentlich bei Paolo Veronese's grossem Familienbild auf Giovannini's Angaben zurückkommen.

Es war dieses Bild das Hauptaltarblatt des Klosters St. Sixti in Piacenz. Liebhaber und Kenner der Kunst gingen dahin, um diesen Raphael zu sehen, so wie man nur allein nach Thespiae reisete, den schönen Cupido von der Hand des Praxiteles daselbst zu betrachten.

Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie gross und edel ist ihr ganzer Contour!

Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheinet.

Die Heilige unter ihr kniet ihr zur Seiten in einer anbetenden Stille ihrer Seelen, aber weit unter der Majestät der Hauptfigur; welche Erniedrigung der grosse Meister durch den sanften Reiz in ihrem Gesichte ersetzet hat.

Der Heilige dieser Figur gegen über ist der ehrwürdigste Alte, mit Gesichtszügen, die von seiner Gott geweiheten Jugend zu zeugen scheinen.

Die Ehrfurcht der H. Barbara gegen die Madonna, welche durch ihre an die Brust gedrückten schönen Hände (? Es ist nur die Linke.) sinnlicher und rührender gemacht ist, hilft bey dem Heiligen die Bewegung seiner einen Hand ausdrücken. (? Hier sind es gerade beide.) Eben diese Akzion malet uns die Entzückung des Heiligen, welche der Künstler zu mehrerer Mannigfaltigkeit, weislicher der männlichen Stärke, als der weiblichen Züchtigkeit geben wollen. (?? Unklar.)

Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glanze dieses Gemäldes geraubet und die Kraft der Farben ist zum Theil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer dem Werke seiner Hände eingeblasen, belebet es noch itzo.

Alle diejenigen, welche zu diesem und andern Werken Raphaels treten, in der Hoffnung, die kleinen Schönheiten anzutreffen, die den Arbeiten der niederländischen Maler einen so hohen Preis geben; den mühsamen Fleiss eines Netschers, oder eines Douw, das elfenbeinerne Fleisch eines Van der Werff, oder auch die geleckte Manier einiger von Raphaels Landsleuten unserer Zeit; diese, sage ich, werden den grossen Raphael in dem Raphael vergebens suchen.“

So Winckelmann und man wird dem schönen Enthusiasmus für das herrliche Werk und der kritischen Auseinandersetzung gewiss zustimmen, wenn auch einzelnes zum Widerspruch reizen könnte. Der Widerspruch fand sich auch damals ein, aber freilich in einer Weise, die uns erstaunen macht, über die Verblendung eines sonst so feinen Geistes, der

zugleich sicherlich der grösste Bilderkenner seiner Zeit war. Niemand anders, als Carl Heinrich von Heinecken, den Brühl selber mit Recht den Schöpfer der Dresdner Galerie nannte.*)

In seinen „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen“ Band II. S. XII. der Vorrede sagt er wörtlich folgendes: „Dieser neue Antiquarius (Winckelmann), der sich ziemlich spät, dabei eben nicht in der besten Absicht, auf die Kenntniss der Kunst und der Kunstsachen geleget, zeiget an verschiedenen Orten eben keine starke Einsicht. Seitdem er sagen können, das Kind auf den Armen der Madonna in dem Bilde des Raphael's, welches ehedem in Piazenz gewesen, jetzt aber in der Dressdnischen Galerie hänget, sey ein Kind, über gemeine Kinder erhaben; und dass die beiden daselbst sich befindenden Engel, mit unfergestützten Armen, die schönsten Figuren in Raphael's Werke sind:**) seitdem ist mir sein Urtheil über Gemälde immer verdächtig gewesen.

Bei einem Kenner muss der Name kein Vorurtheil erregen. Raphael ist verehrungswürdig. Seine heilige Familie in Versailles, seine Verklärung Christi in Rom, und viele andre seiner Schildereien, können nicht sattsam gelobet werden. Aber das Kind in dem Dressdnischen Gemälde, ist ein gemeines Kind, nach der Natur gezeichnet, welches noch dazu als Raphael den Entwurf davon gemacht, verdriesslich (!) gewesen. (Man denke an Holbein's krankes Christkind! d. Verf.) Die beiden Engel hingegen sind so beschaffen, dass sie unmöglich (!!!) von Raphael sein können, sondern von einem seiner Schüler hineingemalt worden. (!!!) Diess benimmt übrigens dem Bilde nichts von seinem Werthe (!?) es ist allemal ein Raphael und macht seinem Pinsel keine Schande. Man kann nicht begehren, dass ein Meister, auch der beste, in allen und jeden Stücken seiner Arbeit gleich gross sein soll. Freilich wünschte ich, dass die Fuligni'sche Schilderei (die sog. Madonna von Fuligno) in Dresden sein möchte, und dass die Cabalen es nicht verhindert hätten.***) Den zweiten Raphael, nämlich den S. Georgen,†) welcher gleichfalls in der Dressdnischen Galerie sich befindet, und von Modena

---

*) S. d. offiziellen Katalog.

**) Diess hat Winckelmann nicht behauptet, sondern als ein abgeschmacktes Urtheil Oesterreichs angeführt, der getadelt hatte, dass Winckelmann in der Beschreibung der Sixtina diese Engel nicht erwähnt habe. Werke I, S. 65 (Justi).

***) S. d. offiziellen Katalog; Einl. S. 39.

†) Nr. 80 des Kat. wurde demnach selbst von Heinecken für Raphael gehalten, was heutzutage Niemand mehr wagen würde. Das Bild ist jetzt dem Penni zugeschrieben, wurde aber als Garofalo mit dem Modenesischen Ankauf erworben.

herkömmt, hat Winckelmann übersehen, er hätte sonst zu seinem Unterrichte anmerken können, dass dieser grosse Meister, zu der Zeit ebenso fein, mit allen kleinen Schönheiten des Netscher, Dov und van der Werff gemahlet; (!!!) aber ganz anders gezeichnet hat.

Jedoch das ist nicht so arg, als wenn er am Ende seines in Leipzig 1756 gedruckten Werkes behauptet: Friedrich Oeser sei ein wahrer Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte und für den Verstand malte. Hat er dadurch nicht jenen deutschen Poeten (?) verleitet, Raphael'n und Oeser in eine Classe neben einander zu setzen?"

So weit Heinecken!

Klingt es uns nicht wie Sakrilegium, wie Frevel am Allerheiligsten, wenn wir die nüchterne Auslassung des Mannes hören, an der freilich auch offenbar der schlecht verhehlte Groll gegen den Eindringling in das privilegirte Gebiet der Kunstkennerschaft seinen nicht zu unterschätzenden Antheil hat. Aber trotz alledem bleibt es wichtig, einen so klaren Einblick in die Meinungen jener Zeit zu thun.

Man kann sich diese Verschiedenheit der Anschauungen nur erklären wenn man immer wieder bedenkt, dass Correggio doch der eigentliche, Held des Tages war und die süss lächelnden Gesichter, mit den ewig hochgezogenen Mundwinkeln und die gespreizten Bewegungen, die manierirten Gesten seiner Gestalten, und zwar die Werke seiner schwächsten Nachahmer, den französirten und blasirten Anschauungen der Puder- und Zopfzeit, so viel mehr und allein entsprachen.

Gewiss war Winckelmann der Morgenstern oder die aufgehende Sonne einer neuen und namentlich deutschen Zeit, die unsere jetzige Gegenwart schon vorbereitete.

Aber wie wenig fest selbst ein so grosser Geist, wie Winckelmann, in seinen Anschauungen war, das beweisen leider zahlreiche, spätere Aeusserungen über dieselbe Sixtinische Madonna, die uns ganz ebenso unbegreiflich sind, wie die Worte Heinecken's. Und hatte Heinecken denn nicht ebenso vollständig Recht, wenn er die unbegreifliche Ueberschätzung Oeser's rücksichtslos tadelt?

Dass Winckelmanns Genius überhaupt wesentlich zur höchsten Intuition der Werke griechischer Plastik, viel weniger aber zur Erkenntniss der Leistungen auf dem Gebiete der modernen Malerei, befähigt und gestimmt war, beweist u. A. eine in Justi's vortrefflichem Werke (Winckelmann I. 383) angeführte Stelle aus einem Artikel in Klotz's Bibliothek der schönen Wissenschaften, welche an Ort und Stelle wörtlich folgendermaassen lautet. (Bd. IV. Stück 16. S. 734 f.) „Gleich damals kam Raphaels grosses Gemälde, welches Winckelmann nachher mit so vieler

Einsicht und Geschmack beschrieben in Dresden an. Drei Tage war Winckelmann schon auf die Galerie gegangen, um es zu studiren, und immer konnte er die Schönheit desselben nicht finden, bis sie ihm O. [eser] zeigte. O. ermunterte Winckelmann, etwas über die Kunst zu schreiben. Dieser weigerte sich aber lange" u. s. w.

Der Artikel ist unterzeichnet U. „Es ist vielleicht der Züricher Leonhard Usteri, der mit Winckelmann in Briefwechsel stand." Diese Vermuthung Justi's, verdanke ich seiner eigenen schriftlichen Mittheilung.

Aber hören wir Winckelmann weiter, und zwar wie er sich nun in Rücksicht auf Heinecken's Ausspruch vernehmen lässt.

In seiner: Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke pp. von Jahre 1756, (Werke, I. S. 159) sagt er:

„Wem dieser Character der höheren Kunst unbekannt ist, in dessen Augen wird eine Madonna von Trevisano eine Madonna vom Raphael niedergeschlagen: ich weiss, dass selbst Künstler geurtheilet haben, die Madonna des ersteren*) sey dem Königl. Raphael ein wenig vortheilhafter Nachbar (!!!). Es schien daher nicht überflüssig, vielen die wahre Grösse des seltensten aller Werke der Gallerie in Dresden zu entdecken, und diesen gegenwärtig einzigen unversehrten Schatz von der Hand dieses Apollo der Maler, welcher in Deutschland zu finden ist, denen die ihn sehen, schätzbarer zu machen.

Man muss bekennen, dass der Königliche Raphael, in der Composition, der Transfigurazion desselben nicht (?) beykommt; dahingegen hat jenes Werk einen Vorzug, den dieses nicht hat. An der völligern Ausarbeitung der Transfigurazion hat Giulio Romano vielleicht eben so viel Antheil, als dessen grosser Meister selbst, und alle Kenner versichern, dass man beyde Hände in der Arbeit sehr wohl unterscheiden könne. In jenem aber (Madonna Sixtina) finden Kenner die wahren ursprünglichen Züge von eben der Zeit des Meisters, da derselbe die Schule zu Athen im Vatican gearbeitet hat (?). Auf den Vasari will ich mich hier nicht noch einmal berufen.**)

Ein vermeinter Richter der Kunst, (der Baron von Heinecken, s. Winckelmann's Brief an Uden von 1. Juni 1756), der das Kind in den Armen der Madonna so elend findet, ist so leicht nicht zu belehren. Pythagoras siehet die Sonne mit andern Augen an als Anaxagoras: jener als einen Gott, dieser als einen Stein, wie ein alter Philosoph sagt. Der Neuling mag Anaxagoras seyn, Kenner werden der Parthey des

*) Wahrscheinlich No. 365 des Kataloges.

**) Danach fiele die Zeit der Entstehung unseres Bildes zwischen 1510 und 1511, während man jetzt geneigt ist, 1518—1519 anzunehmen).

Pythagoras „beytreten". (Folgt eine Auseinandersetzung der ernsten Schönheit im Raphael).

Dagegen spricht sich Winckelmann, nachdem er nun die grossen Werke Raphaels in Italien gesehen hatte, schon ganz anders über die Madonna Sixtina aus. In seiner Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen, (Dresden 1763.) nach Aufzählung von Werken Raphaels in England und Frankreich äussert er sich folgendermaassen: (Werke. II. 407).

„In Deutschland sind zwei Stücke: zu Wien die heil. Catharina,*) und zu Dresden das Altarblatt aus dem Kloster St. Sisto zu Piacenza; (Winckelmann vergisst die schöne heilige Familie damals in Düsseldorf jetzt in München) aber dieses ist nicht von dessen bester Manier, und zum Unglück auf Leinewand gemalet, da dessen andere Werke in Oel, auf Holz sind; daher hatte dasselbe bereits viel gelitten, da es aus Italien ankam; und wenn dasselbe von dessen Zeichnung könnte einen Begriff geben, so bleibt derselbe aus diesem Stücke mangelhaft von dessen Colorit."**)

Auch in einem Briefe an Usteri, aus Rom vom 20. Februar 1763, sagt er:

„Von der berühmten Zeichnung des vorgegebenen Raphael's (es ist von einem andern Bilde R's. die Rede) ist schwerlich in Deutschland ein richtiges Urtheil zu fällen, denn man kann keine Vergleichung machen. Der einzige Raphael in Deutschland ausser dem in Wien, ist von seiner ersten (!) Manier und auf Leinewand, (nämlich die Sixtina) kommt also nicht im Vergleich".

Man weiss in der That nicht, was man zu dieser sonderbaren Verwirrung der Begriffe sagen soll. Heutzutage wird kein vernünftiger Mensch mehr die Composition der M. Sixtina, irgendwie geringer finden, als die-

*) Es ist wohl die heil. Margaretha gemeint.

**) Bei dieser Gelegenheit wird es nöthig sein, zu erwähnen, dass der obige Ausspruch Winckelmanns irrthümlich unserm grossen Gotth. Ephr. Lessing zugeschrieben worden ist. In Lessing's sämmtlichen Werken, Ed. Lachmann, Berlin 1839 Band XI. 370 findet sich nämlich unter L.'s Collectaneen Folgendes unter der Ueberschrift Raphael: „Von den in England und Frankreich befindlichen Gemälden R.'s S. Winckelmann von Empf. d. Sch. S. 20. In Spanien im Eskurial sind zwei Stücke von ihm, deren eines eine Madonna ist. „In Deutschland sind zwei Stücke u. s. w. (Hier folgt nun die wörtliche Wiederholung der oben angeführten Stelle Winckelmann's, welche mit den Worten schliesst „so bleibt doch dasselbe mangelhaft in Ansehung seines Kolorites." Diese ganze Stelle, offenbar nur ein Citat aus Winckelmann, wird irrthümlich als Ausspruch Lessing's citirt in Hettner's Literaturgeschichte des 18. Jahrhdts. III. 2. S. 578. mit der Bemerkung: „um so verwunderlicher, da doch bereits Winckelmann in seiner ersten Jugendschrift mit der lautesten Bewunderung vorangegangen."

jenige der Transfiguration, beide entsprechen eben aufs höchste den verschiedenen Anforderungen und wenn eine vorgezogen werden müsste, so hätte die Sixtina mehr Recht auf einen Vorzug, als die Transfiguration, die wenigstens von Vielen immer noch wegen ihrer Zweitheilung in Oben und Unten, wenn auch mit Unrecht, bemängelt wird.

Winckelmann war, wenn er auch im ersten jugendlichen Enthusiasmus bei seinem Aufenthalt in Dresden die Herrlichkeit der Madonna Sixtina richtig empfunden hatte, doch von Haus aus vielmehr ein unübertrefflicher Kenner der alten Plastik, als ein Bilderkenner. Wer von dem gewiss in seiner Art und seiner Zeit ganz anerkennungswerthen Mengs'schen Plafondbilde in Villa Albani, Apollo mit den Musen, im Ernste sagen konnte: „Ein schöneres Werk ist in allen neuen Zeiten nicht in der Malerei erschienen; selbst Raphael würde den Kopf neigen", und von den Cartons desselben Mengs: „Raphael hat nichts hervorgebracht, was damit könnte verglichen werden" darf keinen Anspruch auf Geltung seiner Meinung im Gebiete der Malerei machen.

Von der Gemälde-Galerie im königl. Palast zu Capo di Monte, sagt er ebenso ungerechtfertigt:

„Es sind daselbst vier Stücke der besten Raphael's, gegen welche das dresdner eine Kleinigkeit (!!!) ist. Das Porträt von Leo X., in drei Figuren Lebensgrösse, so göttlich gemalet, dass es Mengs nicht höher gebracht hat in Porträts, welches alles gesagt heisst". (!!!)

Dabei hat er nicht einmal bemerkt, dass er nur die Copie Andrea del Sarto's gesehen, während das Original in Florenz war, wo es noch heute in der Galerie Pitti befindlich. Nun reicht aber diese Copie bei weitem nicht an die Vortrefflichkeit des Originals, was jeder, der wie ich, beide gesehen hat, unbedenklich bestätigen wird.

Es ist unmöglich die Betrachtung solcher Aeusserungen eines der bedeutendsten Männer einer grossen Vergangenheit, denen die Kunstkritik gerade so unbestritten Grosses verdankt, anders als mit einer Nutzanwendung für die Gegenwart zu schliessen. Das beschämende Gefühl, wie auch die Besten dennoch durch die Vorurtheile ihrer Zeit immer wieder von der reinen Erkenntniss der Wahrheit abgehalten werden, sollte die Lebenden vor allen Dingen vorsichtig und bescheiden, misstrauisch in ihre eigenen Ansichten von dem Werth dieser oder jener Kunstwerke machen, aber gerade die daraus nothwendig hervorgehende Bescheidenheit vermissen wir in der Gegenwart leider am allermeisten. Um der sehr prekären Neuheit oder Originalität eines Ausspruches willen wird es mit der Begründung desselben in den meisten Fällen nicht eben sehr genau genommen, der Wunsch, vor allen Dingen mit gewagten Behauptungen Effekt

zu machen ist oft das Hauptmotiv zu den sonderbarsten Aufstellungen. Was wird man wohl hundert Jahre später zu dem jetzt so heftig geführten Streite über die beiden Madonnen Holbein's sagen? — — — —

Was nun zuvörderst die Erhaltung des Bildes seit der Zeit betrifft, wo das unter den Beilagen (No. 4) enthaltene Gutachten Giovannini's seinen Zustand feststellt, so darf man im allgemeinen behaupten, dass derselbe sich nicht wesentlich geändert hat. Aus den Aeusserungen Winckelmanns, die wir oben mittheilten (S. § 102 der Gedanken pp.) „dass die Zeit allerdings vieles von dem scheinbaren Glanze dieses Gemäldes geraubet und die Kraft der Farben zum Theil ausgewittert sei" ergiebt sich, dass der Eindruck des Bildes immer derjenige einer zarten, leichten Färbung gewesen sein muss, wie noch heute. Das beruht wesentlich in der Natur des Gegenstandes, eine Scene himmlischer Verklärung, in den Regionen des Himmels und nur auf Wolken vorgehend, kann keine irdischen Schatten mit ihrer materiellen Tiefe und Dunkelheit vertragen, das himmlische Licht umspielt alle Gestalten und hebt selbst die zur Rundung der Figuren nöthigen Abtönungen, bis zu einem gewissen Grade wieder auf. So ist gerade einer der allerhöchsten und wunderbarsten Vorzüge dieses Bildes, dass es eben diese Natur einer himmlischen Verklärung so unübertrefflich und mit den keuschesten und einfachsten Mitteln zur Anschauung bringt. Freilich muss man dabei an die Grenzen der Möglichkeit einer künstlerischen Reproduktion so ungeheurer Aufgaben überhaupt denken, wenn man die gewaltige Leistung des unsterblichen Meisters würdigen will. So ist es mir selber vorgekommen, dass ein gebildeter und feinfühlender Mann, der das Bild zum ersten Male in meiner Gegenwart sah, nach langem, andächtigem Schweigen, auf meine Frage, welchen Eindruck denn das Bild auf ihn machte? mir zögernd erwiederte: „er habe sich dasselbe nach dem Kupferstich doch noch schöner gedacht! Und das ist eine ganz folgerichtige und erklärliche Antwort eines Laien, tiefer begründet, als so manche hohle Bewunderungsphrase halbgebildeter Enthusiasten. Denn allerdings ist die Phantasie eines geistig lebendigen Menschen nach der Anleitung des schönen Kupferstiches, welcher Gedankeninhalt und Form des Kunstwerkes würdig wiedergiebt, sehr wohl im Stande, die himmlische Verklärung in Licht und Farbe dem inneren Auge des Geistes, wenn auch in unbestimmtem Bilde, doch so viel idealer vorzustellen, als irgend ein Maler mit den unvollkommenen Mitteln seiner Palette im Stande sein könnte, wär es selber ein Raphael! Kennt man aber durch ausdauernde und wiederholte Beschäftigung mit Bildern und deren kritische Anschauung die Gränzen der Malerei, dann erst wird man von der ungemessenen Bewunderung

dessen hingerissen sein können, was Raphael in diesem Bilde, gerade in Darstellung himmlischer Verklärung geleistet hat. Man sehe doch nur einmal den grossen Farbenzauberer Correggio an, der in der „Nacht der Geburt Christi" das himmlische Licht in irdischer Beschränkung so vortrefflich wiedergegeben, wie wenig er in seinen himmlichen Glorien, auch nur annährend Raphael's keusches Bild erreicht. Man vergleiche die Madonna mit dem Kinde in der himmlischen Glorie im sog. St. Sebastian mit ihren schweren Gewandfarben, mit ihren dunkeln Schatten, auf dem unangenehm eigelben, fast orangefarbenen Lichtgrunde, wie schwer und trübe erscheint, wie absichtlich und doch nicht erreicht, die Wirkung blendenden Lichtes. Aber grade diese Bilder des Correggio, welche damals aufs höchste gepriesen wurden, waren zugleich die Ursache, dass man die Färbung Raphael's in der Sixtina für verblasst und ausgewittert ansehen konnte, wie Winckelmann sich ausdrückt, was sie nie gewesen, weil sie es heute noch nicht ist. Dass man schon damals diesen Ansichten Winckelmanns entgegengetreten, beweist eine Stelle in einer Recension über Wickelmanns „Abhandlung pp." in der Bibliothek d. sch. W. 1763. Bd. X. S. 259. Dort äussert sich der uns unbekannte Recensent, nach einigen Bemerkungen über die Aufstellung der Antiken, wie folgt: —

„Desto weniger können wir dem Herrn Winckelmann in der Nachricht beypflichten, die er von dem R a p h a e l in Dresden giebt, welcher vormals ein Altarblatt in dem Kloster St. Sisto zu Piacenza war, dieser soll auf d e r R e i s e a u s I t a l i e n v i e l g e l i t t e n h a b e n, z u m a l d a e r z u m U n g l ü c k a u f L e i n e w a n d g e m a h l t s e y. Dass ihm das letztere nicht geschadet, ist daraus zu schliessen, weil er, wie wir aus sicherer Hand wissen, aufgespannt und nicht zusammen gerollt hergeführet worden, nachgehends ist auch dasjenige, was ausgesprungen ist, (und, da das Gemählde auf Kreidengrund gemahlet worden, ja eben so leicht von einem im Fahren erschütterten Brete, als von der Leinewand ausspringen können), so wenig, dass, wenn es nicht die Ehrerbietung für den R a p h a e l oder vielmehr die Klugheit verböthe, Hand anzulegen, man diesen Schaden bald abhelfen könnte, denn kaum beträgt der Schaden einen Finger breit am unterm Grunde. Aber würde nicht die Lästerung aus einem Zoll Ergänzung ganze Streife erdichten?" —

Und ebenso wie Winckelmann damals, geht es manchen, der heute noch Lebenden, welche das Bild v o r der Restauration durch Palmaroli gesehen und nun, verführt durch die Glorie der Vergangenheit in ihrer eigenen Phantasie, das Bild verblasster finden als damals. Ich selber gehöre aber auch zu denjenigen, welche das Bild noch in diesem Zustande vorher gesehen, und obgleich ich damals noch jung und ungeübt im

Bildersehen gewesen, kann ich doch nach gewissenhafter Prüfung meines Eindruckes von damals nur die bestimmte Behauptung festhalten, dass das Bild auch jetzt noch denselben Eindruck macht. Und zwar um so mehr, als dasselbe seit der im Jahre 1856, nach der Uebersiedlung in das neue Lokal, erfolgten Tränkung mit Balsam Copaivae, leuchtender und farbiger geworden ist, als unmittelbar vorher.

Was die Restauration durch Palmaroli betrifft, so kann ich als Ergänzung und Erläuterung dessen, was ich bereits im offiziellen Katalog ausgesprochen habe, nur noch hervorheben, dass nur der Kopf der heil. Barbara deutliche Spuren von Palmaroli's eigenthümlicher Art der Behandlung trägt. Palmaroli pflegte nämlich, statt der immer unsicheren und weniger berechenbaren Anwendung von Flüssigkeiten (Alkohol und Terpentinspiritus) sich des Messers zu bedienen, um gedunkelte oder getrübte Stellen dadurch zu klären und aufzuhellen, dass er dieselben durch punktweise Abschabung mit einer Art von hellem Grain überzog, der solchen Partien das Ansehen punktirter Behandlung giebt Die Nachtheile dieser Art von Restauration liegen jedoch in der Vernichtung der ursprünglichen Pinselführung, und einer gewissen monotonen Sauberkeit, die an die Vollendung gewisser geistloser Lithographien erinnert, in welchen eine sammetartige Gleichmässigkeit des Tons auf Kosten der eigentlichen Frische der Behandlung der Formen und des Ausdrucks erreicht ist. Glücklicherweise beschränkt sich die Anwendung dieses Verfahrens wesentlich nur auf den Kopf der heil. Barbara und einige unbedeutende Stellen des Christuskindes in den unteren Theilen des Körpers, wo schon Giovannini die Flecken bemerkte, welche nach seiner Meinung Raphael selber durch eine etwas zu reichliche Anwendung von Lasurfirniss erzeugt habe. Das Beste, was er für das Bild gethan, war seine vortreffliche Rentoilage desselben, d. h. ein Auflegen der alten Leinwand des ganzen Bildes, auf eine dergleichen neue, so dass die Unterlage der Farbe nun auf lange Zeiten gesichert erscheint*). Wie dünn die ursprüngliche Leinwand und wie zart der Originalauftrag von Raphael's Hand gewesen, bezeugt der Umstand, dass das ganze Bild noch heute, trotz der nunmehr doppelten Leinwand, gegen das Licht gesehen fast vollständig transparent erscheint, mit Ausnahme der wenigen Stellen in den Wolken und dem weissen Gewande des Sixtus, wo Raphael die Lichtpartien mit dem bekanntlich am meisten deckenden Weiss gehöht hat. Am wenigsten

*) Diese Operation wurde nothwendig gemacht, durch eine früher nur oberflächlich hergestellte Beschädigung im blauen Gewande der Madonna, welche, der Sage nach, von einem dänischen Maler herrührte, welcher das Unglück gehabt hatte mit der Staffelei ein Loch in das Bild zu stossen.

berührt und am besten erhalten ist die Gestalt des heil. Sixtus, welche Palmaroli gar nicht mehr berührt hat, da man ihm, gleich nach der Restauration der heil. Barbara und der andern genannten Theile, das Bild auf Reklamation einsichtiger Kunstfreunde entzogen hatte. Seitdem wurde dasselbe im Jahre 1856, wie schon oben erwähnt, ausser der Beseitigung von einigen Firnissflecken in der Luft, dem blauen Gewande u. s. w. nur von der Rückseite mit Balsam Copaivae, diesem vortrefflichen Belebungsmittel alter Oelfarbe, getränkt und der vorn auf der Bildfläche, wie in grossen Schweisstropfen, durchgedrungene Balsam vorsichtig entfernt, so dass nur in dem Faden der Leinwand, in dem zarten Untergrund und in der Farben selber der belebende und erfrischende Stoff zurückblieb. Die Wirkung auf die Farben, namentlich auf das Grün der Vorhänge war überraschend und es war natürlich, dass Unkundige an eine umfassende Restauration mit Gott weiss welchen Mitteln gedacht haben.

Ein von dem Verfasser am 17. Mai 1856 über die Beschlüsse der K. Galeriecommission*) in Betracht der Reinigung des Bildes aufgenommenes Protokoll bezeugt in genauester Weise die oben angeführte Behandlung des Bildes, welche nach vorhergegangener Verständigung der Commission Statt fand. Das Protokoll enthält den bestimmten Ausspruch, dass die erneute Behandlung des Bildes durch keinerlei Beschädigung, die etwa seit Palmaroli's Restauration Statt gefunden haben konnte, veranlasst sei, „sondern einzig und allein durch die nach den reiflichsten Erwägungen und Prüfungen gewonnene Ueberzeugung, dass der Zustand allgemeiner Austrocknung desselben, in welchen jedes alte Bild (Leinewandbilder insbesondere) mit der Zeit geräth und welchen schon im Jahre 1753 der einsichtige C. C. Giovannini als den wesentlichsten Uebelstand bezeichnete — eine Operation nothwendig macht, die den vertrockneten Farben neue Nahrung und Festigung gewährt."

Zum Schlusse heisst es: „bei einer detaillirten Betrachtung des Bildes stellten sich namentlich als besonders störend eine Anzahl vergelbter Stellen in der Luft und den Gewändern; im blauen Gewand insbesondere, der bereits vor Palmaroli's Restauration, wie erwähnt, erfolgte Riss, welcher die Rentoilage veranlasste und der umgeschlagene Theil in der obersten Partie des Bildes als besonders zu berücksichtigen dar**). Als besonders wohlerhalten und auch von Palmaroli unberührt, erschienen

*) Die K. Galeriecommission bestand damals aus dem Dir. Dr. Schnorr von Carolsfeld als Vorsitzenden, und den Professoren Rietschel, Bendemann und dem Verf. dieses Aufsatzes.

**) Bendemann macht in einer eigenhändigen Randbemerkung noch auf eine Stelle im Gewand des heil. Sixtus aufmerksam, welche beschädigt erscheine.

das linke Händchen*) und Füsschen des Kindes, die linke Hand der Maria, ferner die ganze Figur des Sixtus und die beiden Engel. Minder rein erschien der Kopf des Christuskindes; am meisten von Palmaroli behandelt: der Kopf der heil. Barbara, Leib, Arme und Beine des Christkindes, und Kopf und linke Hand der Maria pp."

Im Juli desselben Jahres wurde die schon erwähnte Tränkung des Bildes mit Copaivabalsam und die Reinigung der oben angeführten Stellen durch Insp. Schirmer mit, wie gesagt, glücklichstem Erfolge für eine Belebung der Farben vollzogen und dem Bilde dadurch eine unbeschreibliche Wärme und Frische mitgetheilt, namentlich war das Grün der Vorhänge und der Gewänder der heil. Barbara in unerwarteter Weise gesteigert und kaum wiederzuerkennen.

Das Bild ist, wie aus der oben schon erwähnten fast vollständigen Transparenz desselben hervorgeht, mit den leichtesten Mitteln, in zartem Farbenauftrag vom Meister auf die Leinwand geworfen. Auch nach diesen materiellen Eigenschaften erscheint es wie eine That unmittelbarster Inspiration, gewiss auch in kürzester Zeit vollbracht. Und das eben ist auch der grösste Vorzug, den dasselbe, vor den grössten Schöpfungen desselben Genius voraus hat, dass es eben so und ganz von seiner eigenen Meisterhand geschaffen werden konnte. Es bleibt ein unbegreiflicher Missverstand, wenn Heinecken die Engelsköpfe, als nicht von ihm, sondern von Schülerhand bezeichnet. Gerade diese himmlischen Kindergestalten sind von einer Einfalt und Hoheit des Ausdrucks und einer Gewalt und Breite der Form und mit einer so spielenden Naivetät des Machwerks, wie selbst Raphael sie nie in irgend einer ähnlichen Gestaltung übertroffen. Nur das Christuskind selber tritt mit seinem unerreichbar hohen und himmlischen Ernst, der an die Gränze des kindlichen streift ohne sie doch zu überschreiten, als der gewaltigste Ausdruck der gottmenschlichen Natur noch hoch erhaben über die himmlischen Gespielen mit der Macht der Gottheit selber auf. Sehr schön und treffend für diese gewaltige Hoheit des Ausdrucks ist das Wort F. Schlegels, „dass es weder Raphael noch irgend einem Maler gelungen sei, noch je gelingen werde den erwachsenen Christus in gleicher Höhe zur Anschauung zu bringen, wie diess Kind."

Der oft gemachte Vergleich der Engelsköpfe mit dem schönem Knaben, der auf der Madonna von Foligno in der Mitte des Bildes die Votivtafel hält, fällt ebenso zu Gunsten der ersteren aus, wenn sie auch

*) Diess besonders erscheint von der reizendsten Frische der Originalbehandlung und so malerisch wie von einem der grossen Niederländer mit kecken Pinselstrichen ohne Contour leicht hingeschrieben.

nicht mit dieser Vollendung der Rundung und der Kraft der Schattirung auftreten, wie jener. Ja, der tiefere Blick wird gerade in der reizenden Leichtigkeit, womit diese Gestalten wie hingehaucht erscheinen (man sieht noch Fehlstriche des ersten Entwurfes auf dem Bilde) einen unendlichen Vorzug vor dem Opus operatum anderer Bilder, wie die Transfiguration etc. erkennen müssen.

Das ganze Bild der Sixtinischen Madonna erscheint demnach wie eine in der vollsten Begeisterung des Malers empfundene und vollendete Inspiration. Dazu stimmt es auch ganz vortrefflich, dass wir gerade von diesem einzigen Bilde keine Spur eines Entwurfes, noch weniger eine Studie besitzen, während von jedem andern Bilde Raphael's dergleichen, mitunter sogar sehr zahlreich vorhanden sind. So existiren mehr als ein Dutzend Entwürfe zu der Grablegung von Borghese, und von der Transfiguration besitzen wir sogar fast vollständig die ausgeführtesten Detailstudien, zumeist in der Albertina in Wien.

Die grösste innere und äussere Geistesverwandtschaft zeigt unser Bild unstreitig mit den Tapeten Raphaels, denen es an Kraft des Ausdruckes und ruhiger Grösse der Darstellung näher steht, als alle andern Werke desselben Meisters. Die Cartons der Tapeten*) sind nun aber nachweislich in den Jahren 1514 bis 1516 entstanden; den historischen Grund für diese Behauptung liefert ein in neuerer Zeit aufgefundener Vermerk in den päpstlichen Rechnungen, wonach Raphael im Jahre 1515 die erste Zahlung von 300 Dukaten erhielt, während er im December 1516 den Rest mit 134 Ducaten bekam, im Ganzen also 434 Dukaten, eine Summe, die im Verhältniss zu der Grösse und dem Werthe seiner Arbeit und gegenüber dem enormen Preise für die Webereien (700,000 Scudi) allerdings nur eine sehr mässige genannt werden kann.

Neuere Kunstschriftsteller haben die Entstehungszeit der Sixtinischen Madonna in das Jahr 1518, Waagen sogar 1519 gesetzt, wirklich festzuhalten wird nur sein, dass dieselbe gleichzeitig oder später als die Cartons zu den Tapeten entstanden sein möge, wofür alle inneren Gründe sprechen. Passavant nennt sie nur als das letzte und bedeutendste Madonnenbild Raphael's, giebt aber keine Jahreszahl für deren Entstehung.**)

*) Es sind die sieben bedeutendsten Tapeten gemeint, deren Cartons wir noch heute besitzen, im Kensington-Museum zu London.

**) Bei dieser Gelegenheit möchte ich die Bemerkung einschalten, dass der Kopf der heil. Barbara eine für mich ganz auffallende Wahlverwandtschaft mit dem Kopfe des Erzengel Michael im Louvre hat, welche meines Wissens noch nie genügend hervorgehoben wurde, und die sicherlich von der grössten Wichtigkeit für die Zeit der Entstehung unseres Bildes erscheint, da der Michael mit der Jahreszahl 1518 (Passavant: 1517) bezeichnet ist, in welcher Zeit dem gemäss auch die Entstehung der Sixtina zu setzen sein wird.

Winckelmann's Behauptung, dass diess Bild „in der ersten Manier Raphael's gemalt sei," ist durchaus haltlos. Was den grossen Mann zu einer solchen Annahme veranlassen konnte, ist vielleicht der nicht zu leugnende Umstand, dass diess Bild nichts von dem Einfluss des florentinischen Geistes der späteren Bilder Raphael's zeigt, wie wir ihm zuerst in der Grablegung von Borghese begegnen, und wie ihn der Eindruck Leonardo's und Michel Angelo's in Raphael hervorgerufen hatte. Die Madonna Sixtina ist vielmehr eine Rückkehr des vollendeten Mannes zu dem Geiste der umbrischen Schule, der ihn als Jüngling beseelt hatte und ihn nun noch einmal in seiner reinsten Eigenthümlichkeit erscheinen lässt. Die tiefste Empfindung ist das Element des Ganzen, die Plastik der Darstellung tritt zurück vor der begeisterten Innigkeit, dem seelischen Ausdruck der Köpfe und Gestalten, und dem sanften Fluss aller Linien; die Gewänder sind mit einer idealen Convention und massigem Wurfe nur aus dem Grossen und Ganzen gegeben, keine Details unterbrechen die einfache Wirkung. Wie anders ist diess z. B. in dem prächtigen Gewande des Paulus in der Cäcilie von Bologna, das eine genaue Repetition eines sorgfältigen Naturstudiums giebt. Das ornamentale Detail in dem Messgewande des Sixtus kann nicht als Gegengrund angeführt werden, sondern stimmt vielmehr durchaus mit der umbrischen und der älteren kirchlichen Auffassung überein. Ueberhaupt ist das ganze Bild nicht etwa vorherrschend plastisch modellirt, sondern im eigensten Sinne des Wortes malerisch, in grossen einfachen Silhouettenmassen zartfarbig gehalten.

Der gereifte Genius Raphael's wendet sich in diesem Werke noch einmal den goldnen Phantasiegebilden seiner ersten Jugend zu und erreicht mit mächtigem Flügelschlage die höchsten Sphären menschlichen Könnens. So nimmt sein Werk den begeistert religiösen Schwung der umbrischen Schule, die transscendentale Mystik des Glaubens, die noch von der Zeit des grossen Franz von Assissi die umbrischen Marken durchweht. Und wenn Raphael in seiner vollendeten Epoche bisher dem Einfluss der florentinischen Richtung und insbesondere Michel Angelo's gewaltigem Genius unterthan geworden schien, so hat er sich in der Sixtinischen Madonna und in den Tapeten, wieder auf sich selbst besonnen und sich frei gemacht von diesem Eifluss. Der vollen Empfindung des Meisters folgt die sichere Hand und so entsteht ohne zerstreuende Studien, ohne lähmende Vorarbeit, in kürzester Zeit das göttliche Werk, die Krone der langen Reihe seiner unsterblichen Madonnenbilder.

Eine jedenfalls spätere Wiederholung unseres Bildes, und zwar auf Holz gemalt, befindet sich im städt. Museum von Rouen. Man erzählt, eine Aebtissin der Abtei von St. Amand daselbst, habe im Jahre 1508 (?)

den Cardinal d'Amboise um ein Madonnenbild gebeten, und dieser sich an Raphael gewendet, welcher eben das Bild für Piacenza malte. Raphael habe nun das Bild noch einmal gemalt und statt der Figur des heiligen Sixtus, den heiligen Amandus angebracht, dem er dann auch statt der Papstkrone auf unserem Bilde, eine Bischofsmütze mit dem Krummstabe zur Seite stellte. Das Bild soll noch zu Zeiten Raphaels nach Rouen gekommen sein und ganz gleiche Grösse mit dem unsrigen haben. Eine Lithographie von Aubry le Comte, wobei die Sixtinische Madonna wesentlich als Vorbild diente, giebt einen zu vortheilhaften Begriff von demselben*).

Im Jahre 1857 habe ich mich bei meiner Anwesenheit in Rouen durch den Augenschein überzeugt, dass dieses Bild offenbar nur eine spätere Cópie mit den obenerwähnten Veränderungen ist, welche überdiess durch einen schweren rothbraunen Ton noch ausser dem gänzlichen Mangel jener feinsten Geistigkeit, welche das Original in jedem Striche als Meisterwerk bezeichnet, unangenehm auffällt.

Dass ein Bild wie unsere Madonna zu den verschiedensten Auslassungen veranlasste, ist selbstverständlich, die meisten derselben sind Gottlob vergessen, eine eingehende Würdigung verdient kaum eine. Dass Rumohr das Bild, weil es auf Leinwand gemalt, als zu einer Kirchenfahne (Drapellone) bestimmt, auffasste, war wohl mehr die Folge einer gewissen Sucht, etwas Neues aufbringen zu wollen. Die einfachen Worte Vasari's widersprechen dem gerade zu; dass er es „Tavola" nennt, ist eben der Beweis, dass es von jeher ein Altarbild gewesen, denn dafür ist eben dieser Ausdrück der gebräuchliche, wie wir Altarblatt sagen, gleichviel ob das Bild auf Holz oder Leinwand gemalt sei.

Ein anderer, dem einsichtigen v. Rumohr nicht entfernt ebenbürtiger Adelsgenosse, hat sich durch seine schwachen Expectorationen über die Sixtina, wenigstens eine gewisse Unsterblichkeit erobert. Graf Lepel, auf Nassenheyde in Pommern, spricht das Bild in einem Schriftchen: „Uebersicht der Gemälde Raphaels; 1825" diesem Meister ohne weiteres ab und vindicirt es dem Timoteo della Vite, bringt aber nicht einen einzigen stichhaltigen Grund für beide höchst leichtfertige Behauptungen bei. Zu seinem Unglück hatte er angeführt, dass der damals lebende Kunstkenner Hofrath Aloys Hirt in Berlin, seine Meinung theile, worauf dieser einfach in dem Artistischen Notizenblatt 1826, Nr. 7 erklärte, er habe mit dem Herrn Grafen seit 33 Jahren nichts zu thun gehabt und kenne das

*) S. artist. Not. Bl. 1827. Nr. 7. Noch eine Sixtinische Madonna. Mittheilung von Frdr. Böttcher.

Gemälde selber erst seit 30 Jahren. Niemals habe er irgendwie und irgendwo einen Zweifel an der Aechtheit des Bildes ausgesprochen.

Zum Ueberfluss schrieb J. G. v. Quandt noch eine Widerlegung der Lepelschen Schrift, in welcher er aber selber noch ganz unentschieden in seiner Meinung von dem Bilde erscheint. Seine damalige Ansicht ging dahin, dass es aus Raphael's Geiste hervorging, von einem würdigen Schüler dieses grossen Meisters untermalt wurde, von ihm selbst aber nur der Kopf und die Hände des heiligen Sixtus, die Engel und das Christuskind ausgeführt sind. (!!) Eine weitere entscheidende Meinung will er, da das Bild in schlimmem Zustande sich befinde (es war im Jahre 1826, ein Jahr vor der Berufung Palmaroli's) nicht abgeben. In späteren Jahren, als ich ihn selber kannte, ist er nie wieder auf die obige Meinung zurückgekommen und hat keinen Zweifel an der vollständigen Originalität des Werkes geäussert.

Die Restauration Palmaroli's hat er selber als eine wohlgelungene anerkannt uud eine Ehrenrettung gegen die Verunglimpfung des grossen Restaurators geschrieben, welche im Ganzen auch wohl das Richtige trifft, da man Palmaroli doch mit Unrecht eine Schädigung des Bildes zur Last gelegt hatte, und zwar ging diese Behauptung, wie es damals hiess, von Seiten derjenigen Leute aus, die gerne selber die Restauration unternommen hätten, gewiss aber an Beruf dazu dem Palmaroli himmelweit nachstanden.

Von neueren Kunstschriftstellern erwähnen wir Passavant (Leben Raphaels von Urbino II. S. 338 und fg.; III. S. 146) dessen Mittheilungen über Erwerbung und Erhaltung unseres Bildes wesentlich aus dem offiziellen Katalog der Dresdner Galerie entnommen sind. In der Schilderung von dem Zustande des Bildes sind gelegentlich mancherlei Irrthümer vorgekommen, da es eben unmöglich ist, die Beschaffenheit eines Bildes von diesen Dimensionen aus der Position des Beschauers zu beurtheilen. Man muss dazu das Bild in nächster Nähe genau und kritisch untersuchen und betrachten können und verweisen wir in dieser Beziehung auf die in diesen Blättern gegebene authentische Nachricht. Passavant, eben sowohl wie E. Förster sind von der Originalität des Bildes vollständig überzeugt, und was die Hypothese Rumohr's von der Processionsfahne (Drapellone) betrifft, so ist Passavant geneigt, dieselbe wenigstens theilweise anzuerkennen, während Förster dieselbe, und wie mir scheint mit vollem Rechte, gänzlich ablehnt.

In Quatremère de Quincy's sehr oberflächlicher Histoire de Raphael u. s. w. (S. 220.) ist das Bild mit einigen zwanzig Zeilen phrasenhafter Redensarten abgefertigt, welche ebenso wenig irgend einen thatsächlichen Inhalt, noch auch, ausser der üblichen Bewunderung, den geringsten Werth

haben. Doch bringt auch er wenigstens keinen Einwurf gegen .die Originalität.

Von den sehr zahlreichen, blos ästhetischen Besprechungen und Schilderungen*) der Madonna Sixtina, verdient ausser dem Dithyrambischen Ergusse A. W. Schlegel's, welchen er in poetischer Prosa einer „Luise“ in den Mund legt, (S. Athenäum II. S. 125 und ff.) nächst Mosens tiefsinnigen Bemerkungen, am meisten wohl der Aufsatz von C. G. Carus einer Beachtung, welcher in seinen „Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdner Galerie, 1867“ den Reigen einer Anzahl von Aeusserungen über die verschiedensten Bilder und Meister eröffnet. So weit es überhaupt möglich ist, einem Werke der Malerei mit Worten beizukommen, ist hier wirklich aus einer schönen Begeisterung und innigem Verständniss das Mögliche erreicht, wenn man auch nicht Alles gerade unterschreiben wird, was der Verfasser oder wie er es gerade vorbringt. So dürfte das, was er das Verlassen der perspektivischen Gesetze nennt, nämlich das Vorhandensein mehr als eines Augenpunktes im Bilde, so richtig die Bemerkung an sich ist, doch eine andere Geltung erhalten, wenn man es nicht als eine besondere Eigenschaft gerade dieses Bildes, sondern vielmehr als eine allgemeine Freiheit auffasst, welche Raphael und viele andere Künstler jener Epoche mit unbewusstem Vortheil aus einem richtigen Gefühl für höhere Wahrheit, im Gegensatz zur blossen Wirklichkeit angewendet haben. In der Transfiguration ist es augenscheinlich derselbe Fall, und doch handelte es sich da auch um Darstellung einer wirklichen Thatsache in der unteren Hälfte des Bildes. Es wäre aber mit Befolgung der wirklichen Gesetze der Optik und Perspektive gar nicht möglich gewesen, den oberen Theil überhaupt mit dem unteren auf einem und demselben Bilde darzustellen. Doch könnte man immer auch hier noch das Visionäre in dem Gegenstande hervorheben, aber selbst in den Tapeten, die doch durchaus dramatisch reale Gegenstände behandeln, kommt derselbe Fall vor. In dem „Weide meine Schafe“ ist der Horizont für die ganze Figurengruppe sehr niedrig genommen, während doch die Landschaft hoch über die Köpfe derselben hinaufsteigt, bloss um den Raum angenehm zu füllen. Ebenso in der Tapete des „wunderbaren Fischzugs“, wo der doppelte Horizont der Figurengruppe und der Landschaft, noch viel auffallender ist. Ja, man kann behaupten, dass in allen Bildern Raphaels, sowie seiner Vorgänger und Zeitgenossen, diese Art der freien Behandlung der perspektivischen und optischen Gesetze ein unbestrittenes Herkommen bildet,

*) Als Curiosum erwähnen wir noch ein Buch von 366 Seiten über dieses Bild, welches im Jahre 1862 ein russischer Irrenarzt, Heinr. Ernst Heucking herausgab.

gerechtfertigt durch eine innere Nothwendigkeit des Schönheitsgefühles, welches unschöne Verkürzungen vermeidet und im Ganzen sich immer noch der plastischen Auffassung des Basreliefs, auch in der Disposition der Bilder anschliesst. Michel Angelo und selbst die späteren Carracci's haben diess sogar als Grundsatz ausgesprochen. Erst mit Correggio bürgert sich das sogenannte „di sotto in su“, das von unten nach oben Gesehene, aus einem bestimmten Augenpunkte Betrachtete, in der eigentlichen Historienmalerei ein, wenn er auch schon einzelne ältere Vorgänger in dieser Richtung hatte, und sofort entstehen die hässlichsten und unschönsten Verschiebungen der Gestalten, wie wir sie in den kauernden Madonnen Correggio's noch heute sehen, wo die Kniee der sitzenden Gestalt, fast bis an das Kinn herauf reichen und die Figur zu einem unentwickelten, unplastischen Knäuel herabdrücken. Und bei alledem ist doch auch im Correggio keine durchgeführte Richtigkeit dieses sogenannten Gesetzes von dem einen Augenpunkte möglich gewesen. Man hatte den idealen Standpunkt verlassen, ohne doch den realen mit Consequenz durchführen zu können. Der ideale Standpunkt aber erlebt in unsern Tagen noch eine ganz besonders wichtige Rechtfertigung vom wissenschaftlichen Standpunkte der Perspektive, einer Doktrin, die noch lange nicht als abgeschlossen gelten kann, insofern als jetzt mehr als je vorher die Unzulänglichkeit der Fixirung eines einzigen Augenpunktes anerkannt worden und an seine Stelle das panoramische Princip vielfacher Augenpunkte, als der Beweglichkeit des Auges und der wirklichen Operation des Sehens bei weitem entsprechender, zu treten beginnt.

Ebensowenig kann ich meinem verehrten Freunde Carus beistimmen, wenn er sich gegen die allgemeine, ausserdem durch technische Gründe unterstützte Annahme erklärt, die beiden Engel im untern Theile des Bildes, seien von Raphael selber erst dem schon im Uebrigen fertigen Bilde hinzugefügt worden. Carus führt als Hauptgrund dagegen an „weil in einem solchen Bilde nichts als zufällig und nicht prämeditirt zugegeben werden könne.“ Meines Erachtens muss man es gerade als eine besondere Eigenthümlichkeit dieses Wunderwerkes, (welches er sehr schön eine Wunderthat, wenn auch nicht wunderthätig nennt) ansehen, dass eben Erfinden und Vollenden, wie überhaupt nie, hier noch weniger als ein Getrenntes daran sichtbar geworden ist. Dass ihm vielmehr eine gewisse Flüssigkeit und Bildsamkeit, wie dem heissen Metall oder weichem Thon und Wachs bewahrt blieb, die dem Schöpfer desselben die Freiheit liess, noch bis zum letzten Momente Zusätze sogar in der Composition des Ganzen zu machen. Für diese Auffassung eines so rapiden Schöpfungsprocesses spricht ja auch ganz entschieden der Umstand, dass gerade

von diesem Bilde kein einziger Entwurf, keine Studie sich vorfindet*), während fast von jedem andern Bilde Raphael's wir schon früher erwähnt, Entwürfe und Studien vorhanden sind. Diess wunderbare Werk ist aber Alles in Allem, Entwurf und Ausführung, Studium und Vollendung. Dass man ausserdem die gewichtigsten technischen Gründe für die Annahme anführen kann, dass die beiden Engel später auf das bereits fertige Bild gemalt seien, bemerkte ich schon oben. Man sieht nämlich die Behandlung der Luft und Wolken mit breiten Pinselstrichen, durch die leichte nur hingetuschte Behandlung der Engelsköpfe vollständig durchscheinen, ebenso bemerkt man leichte Fehlstriche (Pentimenti) neben den Contouren. Wären sie prämeditirt gewesen, wie Carus meint, so würden sie sicher, nach damaliger Technik, im Umrisse schon auf der Leinwand gestanden haben und die Luft umher gemalt worden sein. Wer aber ausser Raphael wäre im Stande gewesen, von der grossartigen Kindesschönheit dieser Engelsköpfe noch eine Steigerung zu finden, wie sie in dem Kopfe des Christkindes wirklich gefunden ist?

Zu dem grossen und freien Standpunkte, den der Genius Raphael's in diesem Bilde erfasst hatte, passt nicht minder vortrefflich ein anderer Ausspruch A. W. Schlegel's (Europa 1. Bd. 2. St. (1803) S. 9. wo er die ganze Reihe der Madonnen, welche Raphael geschaffen überblickend sagt: „Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Jardinière, wo die Madonna wie die eigene Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit gemahlt ist, den Beschluss macht die grosse, in Wolken wandelnde Madonna in Dresden, wo die reinen Formen des ernsten, doch liebeglühenden Gesichts an das Ideal der hohen Juno und zugleich auch der strengen Diana erinnern".

Es kann nicht geleugnet werden, dass Raphael in dieser Gesichtsbildung das eigentlich kirchliche Ideal der Madonnen bis zu einer allgemeinen Menschlichkeit gesteigert hat, der bis jetzt unser theologischer Standpunkt noch nicht entspricht. Es liegt hierin ein seiner Zeit Voraneilen, ein Hinausgreifen des Genius in eine ferne Zukunft, die uns mit staunender Ehrfurcht erfüllt. Nicht, dass nicht auch hier, wie in jedem Menschenwerke, der historische Standpunkt des schaffenden Künstlers, die Abhängigkeit von seiner Zeit nachzuweisen wäre, aber dass diese Seite eben nicht die überwiegende, sondern der ewige, allgemein-menschliche,

*) Das weibliche Bildniss im Palast Pitti, welches Passavant II. S. 336 unter No. 239 als „Raphaels Geliebte", anführt, kann bei einer unverkennbaren Aehnlichkeit, doch nicht als eine Studie zu unserem Bilde betrachtet werden, während es sehr wohl möglich ist, dass Raphael nach demselben Modell den Kopf der Sixtina gemalt habe.

allen Zeiten angehörige Inhalt, als das Hauptsächliche dem Beschauer entgegentritt, das ist das Charakteristische einer so einzigen Leistung.

Weder dem orthodox-katholischen noch dem orthodox-protestantischen Standpunkte allein wird dieses Bild analog genannt werden dürfen (haben doch eifrige Neokatholiken wie Overbeck es niemals kirchlich gefunden) aber es kann eine Zeit und Anschauung gedacht werden, wo beide Richtungen nicht mehr so gegensätzlich, wie bisher, vielmehr einander ergänzend, beide in einer höheren Wahrheit ihre Versöhnung finden, die in diesem Bilde bereits künstlerisch zur Anschauung gekommen ist.

Hier ist ein Dogma ausgesprochen, das mit siegender Gewalt Protestanten und Katholiken ergreift und befriedigt.

Wie weit hat unsere Theologie noch bis dahin? — —

Wenn es aber wahr ist, dass man ein Kunstwerk nur durch ein solches in einer andern Kunstweise am besten zu geistigem Verständniss bringen könne, was oft behauptet worden, so wird es hinreichend gerechtfertigt erscheinen, hier noch zum Schluss unserer der Madonna Sixtina geweihten Abhandlung, das Sonett A. W. Schlegel's vom Jahre 1799 und dasjenige des Verfasser's dieser Zeilen vom Jahre 1855, folgen zu lassen.

Die Mutter Gottes in der Herrlichkeit.

Dir neigen Engel sich in tiefer Feier,
Und Heil'ge beten, wo Dein Fusstritt wallt:
Glorreiche Himmelskönigin! Dir hallt
Die Gott besaitet hat, der Sphären Leier.

Dein Geist blickt sichtbar göttlich durch den Schleier
Der unverwelklich blühenden Gestalt;
Du trägst ein Kind voll hehrer Allgewalt,
Des Todes Sieger und der Welt Befreier.

O Jungfrau! Tochter dess, den Du gehegt!
Dein Schooss ward zu dem Heiligthum erwählet,
Wo selbst ihr Bild die Gottheit ausgeprägt.

Dein Leben hat das Leben neu beseelet,
Die ew'ge Liebe, die das Weltall trägt,
Ist unauflöslich uns durch Dich vermählet.

Berlin 1799.

A. W. Schlegel.
Athenäum II. S. 142.

Madonna Sixtina.

Sie schwebt herab! Die Jungfrau mit dem Kinde,
Dess Himmelsblicke ernst die Welt begrüssen,
In Wolken liegt die Erde ihr zu Füssen
Und Schleier und Gewande weh'n im Winde!

Das schöne Haupt neigt Barbara gelinde
In Demuth, knieend, soviel Huld zu büssen,
Verklärt schaut Sixtus aufwärts, in dem süssen
Bewusstsein, dass die Menschheit Gnade finde!

Und mit den Engeln schau'n auch wir nach Oben,
In lichten Chören ewig Ihn zu loben,
Der unsres Heiles selige Begründung.

So, Raphael, du Engel der Verkündung,
So sah'st du sie, so lässt du sie uns schàuen:
„Die Königin des Himmels und der Frauen!"

Dresden im September 1870.

Julius Hübner.

Anhang Nr. 1.

Gualandi, Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti. Serie prima 1840. p. 29—33.

Nr. 7. Anno 1754.

Attestato (1) di Carlo Cesare Giovannini bolognese (2) sopra la famosa pittura di Raffaello da Urbino, la quale rappresenta la Madonna denominata di S. Sisto, già in Piacenza (3) ed ora ammirata nella Reale Galleria di Dresda (4).

Attesto io infrascritto, come essendo dall' Illustr. ed Ecc. Sig. Dott. Abate Gio. Battista Bianconi (5), stato condotto a Piacenza a fine di visitare la tavola di mano di Raffaello d' Urbino, allora posta sull' altare maggiore nella Chiesa di S. Sisto, fu da me questa fatta levare dal suo luogo eminente, ed osservata ben da vicino, e buona pezza considerata, per ravvisare se ella fosse vera-

mente originale, intatta, e trasportabile. Al primo requisito affermo, che ella è indubitatamente di Raffaello, della medesima qualità, che riferisce la storia, cioè, cosa veramente rarissima e singolare. Al secondo aggiungo ch' ella è intatta di cotal maniera, che dal giorno in cui fu posta sovra il sudetto altare ne' tempi forse di Raffaello medesimo, non è più stata toccata, nè con vernici, nè con altro, e la sola vernice da ritoccare che adoprò Raffaello, appare tuttora, nel corpo del Bambino Gesù ignudo, in certe macchie di alquanto rancido, che si scuoprono da vicino, dove la vernice sodetta dovette restare alquanto crassa sotto il penello dello stesso Maestro per accidente.

Dico di più essere il quadro intatto ancor troppo, imperocchè a cagione di non essere mai stato ravvivato in ducento e più anni con un poco di buona vernice il colore si è inarridito, di modo che in certi panni, che son dipinti di colore di poco corpo vengono prodotte alcune scorzature, come nel panno azzurro della Vergine per la leggierezza dell' oltremare, nel panno rosso per l' esilità della lacca, nel piviale del S. Sisto pel giallo santo mischiato a giallo brugiato leggiero, ed in alcuni panni di simile qualità, tutto che le carni poi come quelle, che sono miste con biacca, e colori di più corpo riesce conservatissime, come ancora nel campo per la ragione addotta, fuori solamente che nella portiera di sopra dipinta con terra verde mista a giallo santo, la quale non è scorzata però, ma scuopre minute crepature.

Alla terza condizione poi, se sia trasportabile, ho posto considerazione a tutte le maniere, che possono riuscir sicure a trasferirlo, e si riducono a procurar di riparare al possibile agl' impulsi, che produce il moto così trasversale come verticale, che è inevitabile, acciocchè la cassa venga nella condotta ben difesa da tal pericolo, così nell' intrinseco, come nell' estrinseco, avendo già pensato a serrarla in maniera più tenace, e sicura che con chiodi, ma senza colpi di martello.

Si sarebbe potuto, con rinfrescar prima la pittura a dovere, redintegrare diligentemente con stucchi coloriti quelle particelle, che sono quà e là scorzate, e così ridurlo a segno di poter farne sicuramente un rotolo più comodamente trasportabile, ma per non essere nè presente nè vicino chi debba e possa ciò comandare, o permettere, penso doversi pigliare temperamento di trasferirlo in tutta l'espansione sua, servate però le cautele accennate nel modo più semplice e più sicuro.

Posto che fu il quadro in terra osservai che nella parte superiore Raffaello aveva dipinto un ferro con anelli da quali pendeva la portiera divisa in due. Non dovette piacere tal cosa a que' buoni vecchi che presero l' espediente di piagare alcune dita di dietro al telaro, raccorciando così la proporzione che riusciva più svelta. Esiste ancora questo di più, che si lascierà come si è trovato: pervenuto poi il quadro colà (6) dove dovrà fermarsi potra essere benissimo ristaurato, consultato prima diligentemente del modo con chi si dovrà, ocorrenda ancora a vista di qualunque siasi operatore; quando però il rigor della stagione anche influisse nelle cose materiali per cagion dell' ambiente estremamente freddo, non producesse qualche sinistro accidente in cosa inarridita da tanto tempo.

Jo Carlo Cesare Giovannini Pittore affermo.

Note al Nr. 7.

(1) L'originale e presso Gaetano Giordani in Bologna.

(2) Carlo Cesare Giovannini [figlio di Giacomo pittore bolognese] nacque in Parma l'anno 1695, si stanziò in Bologna nel 1723 e frequentò la scuola del Franceschini: fu pittore diligente, ed ebbe meritata fama di ottimo ristauratore. Morì improvvisamente in Bologna l'anno 1758. V. Crespi, seguito della Felsina pittrice Roma 1769. pag. 124 e seg.

(3) „In fondo al Coro in quella grandiosa cornice dorata ad arabeschi eravi posta la celeberrima tavola della Madonna di S. Sisto, opera sublime dell' immortale Raffaele Sanzio Urbinate, alta piedi 9. pollici 3. larga 7. misura di Parigi, e che di presente fa il più bell' ornamento della reale Galleria di Dresda assieme ad altro di quell' unico Genio. Quis temperet a lacrimis?... in pensando quanto danno arrecò al lustro di nostra città (Piacenza) l'esser spoglia di questo capo-lavoro portato a cielo e dal Vasari e da tutti gli scrittori delle arti belle. Augusto III Re di Polonia ed Elettore di Sassonia la comperò nell' anno 1754 da questi Monaci per la non piccola somma di quaranta*) mila ducati romani. I religiosi di questo cenobio furono in quel tempo ben degeneri dai loro fondatori, ai quali la Repubblica letteraria deve la conservazione delle opere auree dei primi Padri delle scienze e delle lettere greche e romane. La copia postavi in vece affermasi essere del nostro *Avanzini*, la quale dovea esser fatta prima di tale vergognoso mercimonio, poichè questo

*) Diese Angaben sind ungenau, wie oben angeführt.

nostro Artista morì vent' anni prima.“ V. Guida di Piacenza 1828. dovuta al piacentino Cristoforo Cattanei, che non vi appose il suo nome.

Nella vecchia Guida di Piacenza del 1780 pubblicata dal Carasi è detto che „Si è ingannato il canonico Crespi dicendo nella continuazione della Felsina pittrice, che questo quadro era presso i PP. Barnabiti, doveva dire Benedettini.“

L'egregio ed infelice giovine sassone Müller, ne fece una rarissima incisione. Altre molte se ne conoscono e varie litografie. Il rinomato artista Cerbara fecene una bella medaglia, la quale è stata in questi giorni incisa dal valente disegnatore Gaetano Canuti bolognese, col metodo di Colas do essa lui ritrovato senza scorta alcuna.

Dell' insigne quadro di Raffaello, la Madonna di s. Sisto, hanno particolarmente parlato il Comolli, il Vasari, il Borghini, ed ai nostri giorni il chiarissimo Quatremère de Quincy nella sua opera: „Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël. Paris 1824“. Il suo traduttore Francesco Longhena, Milano 1829, nel quadro generale delle pitture di Raffaello aggiunge: „Questo quadro sublime venne ristaurato recentemente dall' espertissimo sig. Pietro Palmeroli, nobil' uomo“.

Nella ricca Collezione di libri d' arte del N. U. sig. Con. Cav. Avv. Luigi Salina di Bologna trovasi un opuscolo raro che risguarda la chiesa di s. Sisto di Piacenza, così intitulato: „Passero D. Felice Monaco Cassinense, sito e prerogative del riverendo monasterio di s. Sisto di Piacenza ec. ivi per Giovanni Bazachi 1593 in 8⁰.“ A pag. 32. nota „un quadretto con l'immagine della B. V. pittura del famosissimo Raffaello d'Urbino,“ ed a pag. 34. accenna che „in fronte al Coro è il bellissimo e non mai abbastanza lodato quadro di mano dell' eccellente Raffaello. Ha una Madonna col Puttino in braccio ec. a piedi è s. Sisto, e santa Barbara dipinti con due angiolini ch' invaghiscono ed allettano gli occhi e'l core qual volta si mirano; in lode del qual quadro non posso contenermi di mettere questa mia ottava, come chè di un Poema intiero esso sia degno. (Hier folgt die Ottave.)“ — — — — — —.

(4) „Abrégé de la vie des peintres dont les Tableaux composent la Galerie Electorale de Dresde etc. Dresde 1782. Opera assai ben fatta (dice il Cicognara) verisimilimente del sig. Heineken. Sotto il N. 254 si accenna il quadro in tela di Raffaello; l'aquisto fattone nel 1754 per *40* mila scudi romani, opera della

quale Vasari lascio scritto essere cosa veramente rarissima e singolare. L'anno *1754(!!!)***) vide emigrare dall' Italia in Sassonia altre 62 celebri pitture, fra cui quella celebre Notte del Correggio, vendute da Francesco III., Duca di Modena all' Elettore di Sassonia, pel valore, per quanto dicesi, di cento mila zecchini. Vedi le note del Moreni al Viaggio per l' alta Italia di Cosimo III. di Toscana. Firenze 1828. pag. 359.

(5) Gio. B. Bianconi sacerdote, nacque in Bologna il 12 Maggio 1698, vi morì ai 13 Agosto del 1781 e fu sepolto nella chiesa di S. M. della Mascarella. Fu pubblico lettore di lingua greca, ed erudito antiquario. „Per un affare di rimarco addossatogli dal Re di Polonia Augusto III. (probabilmente la visita del quadro a Piacenza) dovette portarsi in Lombardia." „Stampo". varie opere, ec. V. Fantuzzi, scrittori bolognesi Vol 3.

(6) Cioè a Dresda, ove „nell' anno suddetto *1754* accompagnò il Giovannini il celebre quadro del gran Raffaello, de' PP. Barnabiti (V. nota 3.) di Piancenza, aquistatò dalla corte di Sassonia, ove fatta poca dimora, a Bologna fece ritorno." V. Crespi, opera citata.

M. G.

Anhang Nr. 2.

Auszug aus einem Briefe des Malers Giovannini an den Rath Rossi.

— — — — **) La supplico umiliare questo aviso a. S. Eccma più d'ognaltra cosa a far espedire il fatto mio, per che dalla fine di Novembre de passato 1753 in cui parti di Bologna per rivedere, considerare e giudicare, poi far mettere all' ordine, accompagnare a Dresda il Quadro del S. Sisto in sino quasi a tutto Maggio 1754 in cui stò aspettando qui, senza maneggiare, nè ricevere, nè venirmi assegnato un solo soldo di S. m. fuori solamente che Ottanta otto scudi Romani somministrati dalli S. S. Bianconi alla mia Famiglia in Bologna, numerosa di dodici Persone, compresa

---

*) Man sieht die Flüchtigkeit und Unkunde der wirklichen Thatsachen auch in diesen Angaben überall durch.

**) Es ist vorher von einigen Bildern des Benedetto Luti die Rede, welche zum Ankauf angeboten worden waren.

la servitù, e cio per soli quattro mesi, quando io ne stò fuori sei, senza il tempo del viaggio venturo. Ogni giorno più mi crescono le spese, e 'l bisogno di rivedere la mia Patria, le mie facende, le quali mi desiderano, e chiamano da molto tempo. Sono con tutta la venerazione e l'ossequio Di Vossignoria Illustrissima.

Dresda li 21 Maggio 1754.

Umilissimo Divotissime Servo vostro

Carlo Giovannini.

(K. Haupt-Staats-Archiv Dresden Act. Corrispondenza col. Sr. Carlo Giovannini. Bologna e Dresda 1754—58. Loc. 380. Bl. 6.)

Nach dem vorstehenden Briefe, worin Giovannini erwähnt, dass er Ende November 1753 nach Piacenza gegangen sei, um die Ablieferung der Sixtinischen Madonna einzuleiten, die Verpackung zu besorgen und sie dann nach Dresden zu geleiten, kann nicht angenommen werden, dass das erwähnte Bild, früher als etwa im April oder Mai des Jahres 1754 nach Dresden gelangt sein kann, (man bedenke die Alpenpassage im Winter u. s. w.) und es wird auch diess Jahr, wie schon im Text der Abhandlung erwähnt, von dem „Abrégé" als das Jahr der Ankunft genannt. Eine nähere Bezeichnung des Datums ist mir bis jetzt aufzufinden nicht möglich gewesen. Der Verf.

Anhang Nr. 3.

Auszug aus einem Briefe desselben an denselben. d. d: Bologna 28. Gennaro 1755.

Mi avanzo arditamente per non so qual motivo die Zelo, à confidentemente Supplicare V. E., a procurar, che non fosse permesso a chi per altro degnamente ha in Custodia la Gran Galleria, à dar più oglio alle pitture; nè tante Vernici, perchè diventeranno nero, e Sarebbe necessario piuttosto di poter levare questi Specifici dai colori, che gli artefici adoprarono, quando dipinsero i quadri, non che aggiungerne presentem.te degli altri in tanta copia, e per bizaria.

Raccomando pure per quanto vagliono le mie deboli Suppliche, che non sia toccato il quadro di S. Sisto di Raffaele senza maturo consiglio, essendo meglio lasciarlo, come sta, e in caso di voler pure ristorarlo, io havrei umilm.te suggerito il modo di farlo

con sicurezza, e con pulizia e purità non dispreggievole, quando però tutto fosse eseguito da Persona, che fosse veram.[te] pittore diligente, e senza presunzione.

Aggiungo pure, che gli ammirabiliss.[mi] quadri di Paolo Veronese nella Gran Galleria di S. M. erano nelle arie in parte dipinti à secco da quel gran Maestro, il che se havessero osservato quelli che gli hanno dato sopra dell'oglio, o della Vernice ontuosa, non sarebbero in quelle parti, dove il colore era adoperato à secco, divenuti neri come la fuligine, e si doveva servirsi delle vernici a secco, che è una certa tempera, in cui non entra ne oglio, ne gomma ontuosa ò crassa, mà il male è fatto, serva tutto ciò per altri casi simili.

(K. Haupt-Staats-Archiv Dresden. ibid Bl. 14.)

Masolino und Masaccio.

Für die Unterscheidung dieser beiden Meister, welche durch die Gleichheit ihrer Namen und ihrer Herkunft seit Vasari's Zeiten beständigen Verwechselungen unterlegen sind, ist durch die gründliche Untersuchung der Fresken von Castiglione di Olona erst neuerdings ein durchschlagendes Moment gewonnen worden. Cavalcaselle gebührt das Verdienst, für eine solche Betrachtung Bahn gebrochen und dadurch manche herkömmliche Ueberlieferung in ihrer Grundlosigkeit nachgewiesen zu haben. Dass aber, bei aller Anerkennung seines Scharfsinnes und seiner Gelehrsamkeit sei es gesagt, dieser fleissige Forscher dennoch von auffallenden Irrthümern nicht frei geblieben ist, beweist grade seine Beurtheilung der Fresken von Castiglione. A. von Zahn hat im zweiten Jahrgang Heft II dieser Zeitschrift die auffallende Thatsache betont, dass die grossen stylistischen Verschiedenheiten, welche die einzelnen Partien der Fresken von Castiglione unter einander darbieten, dem Blick Cavalcaselle's entgangen zu sein scheinen, wodurch denn die Beurtheilung dieser Werke nicht in allen Punkten genügend ausgefallen ist. Als ich im vergangenen Frühjahr Castiglione besuchte, hatte ich absichtlich A. von Zahn's Aufsatz vorher ungelesen gelassen, um ganz unbefangen den Werken selbst gegenüber zu treten. Da ich nachher aber Zahn's Bemerkungen im Wesentlichen durch meine eigenen Notizen bestätigt fand, so glaube ich nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich in der obschwebenden kunsthistorischen Frage öffentlich Zeugniss ablege. Und da mir ferner im vergangenen Winter die Gelegenheit geboten wurde, die Fresken von S. Clemente in Rom, sowie diejenigen der Capelle Brancacci wiederholt zu prüfen, so darf ich wohl den Versuch machen, aus frischer Autopsie heraus in der noch immer verwickelten Streitfrage zu einer endgültigen Entscheidung das Meinige beizutragen. Wenn man die Consequenzen aus den bis jetzt vorliegenden Momenten der Untersuchung zieht, so muss man m. E. zu festen Resultaten gelangen.

Ich beginne mit den Fresken von Castiglione, und zwar mit denen

der Collegiata, denn diese bilden den einzigen unumstösslich gesicherten Anhaltspunkt für die Beurtheilung Masolino's. Sein Name steht in einer trotz ihrer Auffrischung unverdächtigen Inschrift am Gewölbe des Chores. Dass diese Bezeichnung sich nur auf die Gewölb-Malereien, nicht auf diejenigen der Chor-Wände beziehen kann, ist zwar Cavalcaselle entgangen, von A. von Zahn aber erkannt worden. Unabhängig von seinem Urtheil habe ich sofort bei der ersten Betrachtung dieselbe Wahrnehmung gemacht. Die Compositionsweise in ihrer architektonischen Gebundenheit, die Auffassung der menschlichen Gestalt, die Behandlung der Gewänder, selbst das Colorit mit seinen hellen Tönen auf grünlich blauem Grunde, das alles spricht für einen Meister, der den herkömmlichen giottesken Styl noch nicht überwunden hat, aber in den schon merklich freier durchgebildeten Köpfen und deren kräftiger, wenngleich etwas schematischer Modellirung die Einflüsse einer neuen Zeit mit ihrem Streben nach vollerem Eingehen auf die Natur erkennen lässt. Auch der Faltenwurf der Gewänder, obwohl er noch Elemente der conventionellen gothischen Behandlung in seinen Grundlinien verräth, entspricht deutlicher den Motiven der Bewegung, markirt lebendiger die Körperform. Die Verkündigung, die Vermählung und die Krönung Mariä haben in der Composition und der Auffassung der Gestalten entschiedene Verwandtschaft mit Fiesole und erinnern an die Fresken in S. Clemente.

Masolino zeigt sich uns also in diesen Bildern als ein Künstler, der ungefähr auf der Stufe des Beato Angelico steht und, wenn auch nicht dessen tiefe religiöse Inbrunst, so doch ein ihm verwandtes Schönheitsgefühl in mehr weltlich freier Sinnesweise verräth. Die Entstehungszeit dieser Gewölbbilder kann nicht wohl später als 1428 fallen, da dieses Datum an dem Relief über dem Portal der Kirche sicherlich die Vollendung des Baues bezeichnet, die Ausmalung des Chores aber gewiss nicht bis zur Vollendung der plastischen Ausschmückung der Façade verzögert wurde. Da wir nun wissen, dass Masolino 1427 in Ungarn war, so müssen wir den Zeitpunkt für die Arbeiten in Castiglione noch über dieses Jahr hinaufrücken. Die Frage drängt sich nun auf: wie kam es, dass Masolino seine Arbeit im Chor der Collegiata unvollendet liess und sich zu neuen Arbeiten weit ausser Landes begab? Ich glaube, die gleichzeitige Anwesenheit seines Gönners, des Cardinals Branda von Castiglione, als päpstlicher Legat in Ungarn (seit 1421, zuerst in Böhmen wegen der Hussiten, dann in Ungarn und in Polen), giebt einen Fingerzeig. Aber gewiss hat der Cardinal als Erbauer der Collegiata seines Heimathortes den völligen Abbruch der Arbeit an seiner Stiftung nicht zugelassen. Masolino betraute wahrscheinlich einen zuverlässigen Gehülfen

oder Schüler mit Fortführung und Vollendung derselben. Wer kann dieser Nachfolger gewesen sein?

Vielleicht giebt der Styl der Wandbilder uns Aufschluss. Ich stimme im Wesentlichen der von Zahn gegebenen Charakteristik bei; namentlich darin, dass sie einen auf den ersten Blick in die Augen springenden Unterschied gegen die Gewölbfresken bilden. Und zwar bezeichnet sich dieser Unterschied als ein bedeutsamer Fortschritt aus dem alterthümlich Gebundenen des gothischen Styles zur Freiheit eines energischen Naturalismus. Durchweg herrscht in der Farbe ein kräftigerer Ton, eine vollere plastische Modellirung der Form, eine schärfere und mächtigere Auffassung des Individuellen. Zwar zeigen die Figuren der Heiligen immer noch Anklänge an den älteren Styl, z. B. links der heil. Laurentius beim Austheilen von Almosen; aber im Ganzen tritt das Conventionelle völlig zurück, und eine machtvolle, einfache und grossartige Naturauffassung dagegen hervor. Das feierlich Würdevolle der beiden thronenden Richter (links), die beiden lebensvollen Portraitköpfe, rechts im Fenster, mit der tief bräunlichen Carnation, die gewaltigen Greisengestalten im linken Fenster, bei der Beerdigung des Laurentius, alles das sind Eindrücke, die mich sofort an die Fresken der Capella Brancacci erinnerten. Gewisse starke Verkürzungen der auf- und niederblickenden Köpfe, besonders in der Beerdigung des Stephanus, sind noch nicht ganz gelungen, beweisen aber deutlich genug die Tendenzen dieser neuen Kunstrichtung.

Ich muss nach alledem bekennen, dass mir die Vermuthung sich unabweisbar aufdrängte, kein Andrer als der junge Masaccio, der Schüler Masolino's, könne der gewesen sein, dem man diese Arbeiten zuzuschreiben habe, und der sich damals wohl schon genugsam hervorgethan hatte, um ihm die selbständige Fortführung einer solchen Arbeit anzuvertrauen. Ich musste mich vor diesen erstaunlich kühnen und freien Schöpfungen immer von Neuem fragen: welcher Maler hätte um 1426 solche Gestalten hinzusetzen vermocht, wenn nicht Masaccio? Selbst die etwas unbehülfliche Weise, wie die Compositionen über die Wandecken, sogar bis in die Fensterlaibungen fortgeführt sind, würde gut stimmen zu der unbekümmerten Rücksichtslosigkeit eines jugendlichen Bahnbrechers, der im ersten Anlauf, nachdem er die Fesseln einer architektonisch abgewogenen Compositionsweise abgestreift, seinem kühnen Naturalismus kaum Halt zu gebieten weiss.

Dass die Chorfresken nicht etwa erst in späterer Epoche vollendet worden sind, ergiebt sich schon aus der Thatsache, dass 1435 man die Ausschmückung des Baptisteriums der Collegiata ausführte. Diese, wie es mir scheinen will, mit Unrecht verdächtigte Jahreszahl liest man am

Gewölbe des kleinen Baues. Eins ist nun hier, wie es scheint, auch Zahn entgangen: der Unterschied, welcher wieder im Styl der Gewölbmalereien und dem der Wandbilder sich geltend macht, und der doch fast ebenso stark hervortritt wie bei den Fresken in der Kirche. Die schwebenden Engel mit dem Medaillonkopf Gottvaters am Chorgewölbe, die Kirchenväter und Propheten an der Laibung des Chorbogens, die Evangelisten an den Kreuzgewölbkappen des Hauptraumes haben noch starke Anklänge an den älteren Styl, was übrigens durch die mehr architektonisch gebundene Aufgabe sich erklärt. Freier und lebensvoller gestaltet sich die Auffassung in den Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, welche die Wände bedecken. In einem warmen goldigen Colorit gehalten, von liebevoller Sorgfalt in der Durchführung, deren grosse Feinheit auffallend von der breiteren, keckeren Behandlung der Wandgemälde in der Kirche absticht, lassen sie nur leise Reminiszenzen an den gothischen Styl erkennen, dringen vielmehr fast überall zu bedeutsamer Charakteristik und lebensvoller individueller Schönheit durch. Im Ganzen stehen sie zwischen den Gemälden von S. Clemente und den älteren Bildern der Capella Brancacci; mit den ersteren verbindet sie dasselbe Gefühl für Anmuth, mit den letzteren das Streben nach markigeren Formen und bedeutsamen Charakteren. Zahn's Schilderung finde ich durchaus zutreffend; ich will nicht blos mit ihm auf die grosse Freiheit in Darstellung des Nackten bei der Taufe Christi hinweisen, sondern besonders noch auf einige andre Züge aufmerksam machen. Wie kühn ist bei der Hinrichtung die Stellung des Henkers sowie die des Wächters; welche Jugendschönheit ist in den weiblichen Köpfchen, besonders beim Gastmahl; wie köstlich die Herodias, die so still und ruhig dasitzt. Ganz ausser sich vor Entsetzen zeigt sich die Dienerin; kurz eine Fülle von lebensvollen Gestalten in freier Bewegung und prägnantem Ausdruck tritt vor uns hin.

Für mich ist es kein Zweifel, dass wir hier, wie Zahn hervorhebt, die reife Vollendung dessen haben, was in den Gewölbefresken der Collegiata erst im schüchternen Keime enthalten ist. Der Zwischenraum von c. 1426 bis 1435 genügt um eine solche Entwicklung zu erklären. Vielleicht kam aber noch Etwas hinzu. Der Meister, aus der Fremde zurückgekehrt, lernte die gewaltigen Schöpfungen seines inzwischen (c. 1428) verstorbenen Schülers, sowohl die in der Capella Brancacci wie die Wandbilder im Chor der Collegiata (wenn wir anders dieselben auf Masaccio zurückführen dürfen) kennen. An diesen Offenbarungen einer grossartigen neuen Anschauung entwickelte er seine eigene Kunst zu höherem Aufschwung, und es trat hier ein ähnliches Wechselverhältniss ein wie

zwischen Giorgione und seinem Lehrer Giovanni Bellini. Auch Giorgione befreite die befangene Kunst des 15. Jahrhunderts, die er vorfand, zu einer kühneren breiteren Behandlung, und Bellini war in hohem Alter noch frisch genug, sich Manches vom Styl seines ebenfalls frühverstorbenen Schülers anzueignen.

Wie steht es nun aber um die Gemälde der Capella Brancacci? Ich glaube, es kann nach Betrachtung der Fresken von Castiglione kein Zweifel mehr sein, dass Masolino keinen Pinselstrich im Carmine gemalt hat. Wer zwischen 1422 und 1427 (um den weitesten Spielraum, den die Daten lassen, zuzugestehen) die Bilder am Chorgewölbe der Collegiata ausgeführt hat, die noch so stark vom gothischen Style bedingt sind und erst schwache Spuren einer neuen Belebung zeigen, der kann unmöglich um dieselbe Zeit auch nur die schwächsten der Bilder in der Capella Brancacci gemalt haben.*) Wohl zeigt namentlich die Heilung des Lahmen eine gewisse Dürftigkeit der Composition, und ziemlich locker ist die Verbindung des Vorganges mit der Heilung der Petronilla durch die beiden jugendlichen florentiner Stutzer bewerkstelligt. Aber vergessen wir nicht, dass solche Füllfiguren während das ganzen 15. Jahrhunderts bei allen nachfolgenden Florentiner Malern im Uebermaass vorkommen, während im ganzen Cyklus der Capella Brancacci ein bescheidener Gebrauch davon gemacht ist. Trotz unleugbarer Schwächen stehen selbst diese frühesten Bilder im Carmine so hoch über den Gewölbmalereien in Castiglione, dass man sie bei ihrer fast gleichzeitigen Entstehung keinem Andern als dem Masaccio zuschreiben kann, der schon in der Heilung der Petronilla sich allen Zeitgenossen weit überlegen zeigt. In der weiteren Ausführung seines Cyklus erreicht er dann jene Grösse und Gewalt, jene einfache Macht der Composition und des Ausdruckes, die in den reiferen Bildern der Cap. Brancacci mit Recht die Bewunderung aller Zeiten geworden ist. Masaccio gehört eben zu jenen wunderbaren frühreifen Naturen, die in kühner Entfaltung sich rasch über die Zeitgenossen erheben und ganzen Generationen nichts übrig lassen, als ihnen nachzueifern. Denn ähnlich wie Hubert van Eyck um dieselbe Zeit einen so gewaltigen Ruck in die Entwicklung bringt, dass in Grösse und Freiheit die nächsten Generationen seiner Nachfolger entschieden hinter ihm zurückbleiben, ganz so ist es in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts mit Masaccio. Die Composition der Vertreibung aus dem Paradiese wusste selbst Raphael auf der Höhe seiner Kunst nicht besser zu geben, als indem er das Bild Masaccio's

*) Will man die Fresken in der Collegiata erst nach 1428 setzen, so wird die Unmöglichkeit noch eklatanter.

einfach entlehnte; Gestalten wie die Apostel in der Bezahlung des Zinsgroschens hat keiner der Grossmeister des 16. Jahrhunderts gewaltiger geschaffen.

Dass ein sich so rasch zur höchsten Freiheit aufschwingender Künstler in kurzer Lebensspanne eine Reihe von Entwicklungsstufen in sich durchmacht, ist selbstverständlich. Raphael's Entfaltung bietet die schlagendste Analogie. Wie dieser zuerst in den Schulmanieren seines Lehrers Perugino heranwächst, so muss Masaccio in denen seines Meisters Masolino einige Zeit sich bewegt haben. Von diesem Gesichtspunkte betrachtet, läge keine erhebliche Schwierigkeit vor, Masaccio, wie es seit Vasari fast allgemein geschehen ist, auch die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom als Jugendwerk zuzusprechen. Es giebt Züge darin, z. B. der thronende Kaiser, welche im Carmine wieder anklingen, allein die Art der Composition, die Auffassung der Charaktere, die Bewegungen, die Gewänder, kurz alle wesentlichen Züge verrathen die sichere Hand eines reifen Künstlers, der den hergebrachten mittelalterlichen Styl durch vielseitigere, aber doch noch nicht ganz freie Naturstudien zu bereichern und zu entwickeln strebt. Am meisten gothisch sind auch hier die Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter am Gewölbe, die Verkündigung an der Stirnwand der Kapelle. Auch die Composition der Kreuzigung bewegt sich noch in den Motiven der giottesken Kunst. Das Alles aber ist nicht in der Weise eines achtzehnjährigen Künstlers, sondern mit der festen Sicherheit eines reifen Meisters gegeben.

Will man diesen Beweis nicht gelten lassen, so frage ich: ob es nicht in hohem Grade unwahrscheinlich ist, dass man in Rom einem Florentiner Künstler, der damals wohl schwerlich schon selbständig war, sondern gewiss noch als Gehülfe oder gar Lehrling in der Werkstatt seines Meisters arbeitete, einen so bedeutenden Auftrag ertheilt habe. Es ist nicht bloss unwahrscheinlich, sondern so gut wie unmöglich. Seit wir nun aber wissen (vgl. A. v. Reumont, Jahrb. f. Kunstwissenschaft III, Heft 1), dass Branda von Castiglione von 1411 bis 1417, resp. 1420 Cardinal von S. Clemente war, derselbe Branda, welcher um 1426 die Fresken in seiner Collegiata zu Castiglione von Masolino ausführen liess, so ist, wie ich meine, ein nahezu vollständiger Beweis dafür erbracht, dass Branda der von Vasari als Stifter der Fresken der Katharinenkapelle bezeichnete Cardinal ist, und dass in seinem Auftrage Masolino die Kapelle in S. Clemente gemalt hat. Wenn Masaccio als sein Schüler sich bei der Ausführung betheiligte, so kann diess nur in untergeordneter Weise geschehen sein. Wohl aber mag dann die Anschauung Roms und seiner Antiken in dem jungen Genius das Band gesprengt haben, welches ihn

damals noch mit der Auffassung seines Meisters verknüpfte. Jeder unbefangene Betrachter der Fresken im Chorgewölbe der Collegiata und des Baptisteriums zu Castiglione wird die schlagende Verwandtschaft jener Arbeiten mit denen in S. Clemente constatiren.

Für mich ist sonach zweierlei so gut wie zweifellos erwiesen: 1. Die Fresken in der Kapelle von S. Clemente sind von Masolino, und zwar sind sie das früheste uns bekannte Werk des Meisters, da sie jedenfalls vor 1420 entstanden sind. 2. Die sämmtlichen Fresken in der Capella Brancacci sind von Masaccio, dessen Kunst sie in verschiedenen Phasen der Entfaltung oder vielmehr in steigender Entwicklung zeigen, so gewiss bei den Stanzen Raphael's ein ähnliches Verhältniss wahrzunehmen ist. Was Filippino Lippi daran ausgeführt hat, beruht, wie auch Zahn hervorgehoben, auf den Compositionen jenes grossen Meisters.

W. Lübke.

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance par **Jules Labarte**. Paris. A. Morel et Cie. T. I. 1864. XX. und 523 S. — T. II. 613 S. — T. III. 1865. 718 S. — T. IV. 1866. 825 S. 8.

Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance par **Jules Labarte**. Album. Paris. A. Morel et Cie. 1864. T. I. Pl. I. bis LXXVI und 84 S. — T. II. Pl. LXXVII. bis CXLVIII und 84 S. 4.

Dieses nur in 500 Exemplaren abgezogene Prachtwerk, die Frucht fünfundzwanzigjähriger ernsten Arbeit, verdient die höchste Beachtung aller Kunstfreunde, unter welchen jedoch bei der Kostbarkeit desselben nur eine kleine, besonders begünstigte Anzahl so glücklich sein wird, in den Besitz eines solchen Schatzes gelangen zu können*). Den Entwurf zu seinem umfassenden Werke hatte der Verfasser bereits in dem Umriss einer Geschichte der ornamentistischen Künste und des feineren Kunsthandwerks niedergelegt, welchen er der 1847 herausgegebenen und mit allseitigem Beifall aufgenommenen Beschreibung der seitdem zersplitterten Sammlung Debruge-Duménil (S. 1—408) als Einleitung vorausschickte, und hatte sodann im J. 1856 in der Bahn brechenden Untersuchung über die Emaillen eine Probe der Ausführung (in Text und Abbildungen) gegeben, welche wegen ihrer vorurtheilsfreien Gründlichkeit geeignet war, die höchsten Erwartungen von dem in Aussicht gestellten grösseren Unternehmen rege zu machen. Diese Erwartungen, so hoch gespannt sie auch sein mochten, sind besonders durch die Abbildungen des Albums noch übertroffen, da bei der Mehrzahl der 148 Tafeln die damals noch neue Erfindung der Photolithographie in Verbindung mit dem Farbendruck

*) Gutem Vernehmen nach war eine neue billigere Ausgabe zu erwarten.

in vorzüglich gelungener Ausführung Anwendung gefunden hat, und somit die dargestellten, aus den Sammlungen Frankreichs, Deutschlands, Englands und Italiens systematisch ausgewählten Kunstwerke dem Beschauer in höchster Treue vorgeführt werden: ein Vorzug, der in diesem Grade noch keinem anderen ähnlichen Werke nachgerühmt werden kann. Jeder einzelnen Tafel ist ein Textblatt, auf welchem theils das Original nach Stoff, Maass, Entstehungszeit, Aufbewahrungsort u. s. w., eventuell auch unter Hinzufügung der dafür bezahlten, zuweilen fabelhaften Auctionspreise, besprochen, theils die Art und Weise der Wiedergabe mit Namhaftmachung der betheiligten Zeichner und Maler, Photographen und Kunstdrucker angegeben wird. Ausser den Tafeln des Albums enthalten die vier Textbände zu Anfang und zu Ende der einzelnen Abschnitte noch circa 70, meist aus des Verf. Beschreibung der Sammlung Debruge wiederholt abgedruckte Holzschnitt-Vignetten, die mit der bekannten französischen Eleganz ausgeführt sind. Ohne Zweifel, um letzterer durch Hinzufügung von Unterschriften typographisch keinen Abbruch zu thun, hat der Verf. jedem Bande ein Verzeichniss der Holzschnitte beigegeben, in dem man erst nachschlagen muss, um sich näher über die dargestellten Gegenstände zu unterrichten.

Bei der Bearbeitung der Geschichte der „Arts industriels“, in deren Gebiet so ziemlich alle Zweige der decorirenden Künste, mit alleiniger Ausnahme der eigentlichen Bildhauerkunst (statuaire) und der Wand- und Tafelmalerei, gezogen erscheinen, ist der treffliche Verf. fast überall seinem freien kosmopolitischen Standpunkte treugeblieben, durch den er sich bereits 1856 in seinem Emailwerke vor anderen seiner Landsleute auszeichnete. Ueberall in seinen wissenschaftlichen Untersuchungen lässt er die nationale Eigenliebe weichen und will seinen Lesern vor allem zuerst Wahrheit darbieten. So hat er nirgends Anstand genommen, wo, wie in der romanischen Epoche, die geschichtlichen Thatsachen dazu nöthigten, die Priorität Deutschlands anzuerkennen. Herr Labarte wendet unserer vaterländischen Kunstliteratur ein lebendiges Interesse zu; er kennt und benutzt unsere gediegenen Denkmälerwerke von Moller, von Hefner-Alteneck, Salzenberg, aus'm Weerth u. A., leider aber nicht die Kunstgeschichte von Schnaase, indem er sich mit der ersten Auflage von Kugler (1842) begnügt. An einer einzigen Stelle nur kann er die grosse Nation nicht verleugnen. Bei Besprechung nämlich des Kastens mit den Gebeinen Karl's des Grossen zu Aachen (2,284) unterbricht er seine wissenschaftlichen Erörterungen ganz unmotivirt mit folgender Herzenserleichterung: „La châsse de Charlemagne — — est aujourd'hui renfermée dans une armoire de la sacristie. Le corps de Charlemagne dans une

armoire, quelle profanation! Mais aussi quel souci veut-on que prenne la Prusse, qui possède Aix, on ne sait pas pourquoi (?!), des restes du grand homme, qui a dompté les barbares habitants des bords de l'Elbe et de la Spree (?). Ces reliques vénérées ne devraient-elles pas être confiées soit à l'Autriche, soit plutôt à la France, d'où sont sorties les vaillantes légions, qui sous sa conduite, ont vaincu les ancêtres des possesseurs actuels de ses restes glorieux?“ Dass die Reliquien Karls des Grossen seit dem vorigen Jahrhundert in einem Schranke, der überdies nur um den Preis von 2 Thlrn. geöffnet wird, höchst mangelhaft sichtbar, statt wie früher frei öffentlich auf einem Altare aufgestellt sind, ist sicherlich nicht die Schuld „de la Prusse“, und übrigens dürfen wir, unter Hinweisung auf die eigene missbilligende Aeusserung des Verf. über die (doch nicht ohne berechtigte politische Motive geschehene) österreichische Hinwegführung der eisernen Krone aus dem Domschatze zu Monza nach der Schlacht bei Magenta (2,62), uns gewiss mit noch grösserem Rechte sein Argument aneignen, dass die Reliquien des alten Heldenkaisers, soviel derselben nicht unter dem ersten Kaiserreiche an Napoleon I. heimlich verschenkt worden sind*), nicht Preussen, sondern dem Münster zu Aachen gehören. — Dass hin und wieder in dem sonst mit äusserster Sorgfalt gearbeiteten gründlichen Werke deutsche Personen- und geographische Namen (z. B. 3,362 „Grimberg, Silésie“ statt Grünberg in Hessen) mit der bekannten französischen Unachtsamkeit wiedergegeben sind, lässt sich dem Einzelnen kaum anrechnen.

Bei der Behandlung der verschiedenen Kunstzweige erscheint die Bearbeitung ungleich, zum Theil monographisch eingehend, zum Theil nur in flüchtigerem Ueberblick. In unserer vorliegenden Anzeige müssen wir uns, schon um nicht zuviel Raum in Anspruch zu nehmen, im Allgemeinen auf die Inhaltsangabe des überreichen Werkes beschränken, wollen uns indess nicht versagen gelegentlich, einzelne kritische Bemerkungen einzustreuen.

Theil I. — In der Vorrede (S. I—XX.) legt der Verf. den Plan und die Tendenz seines Geschichtswerkes dar und bezeichnet als seine Hauptaufgabe die Bekämpfung alter Vorurtheile und das Verlassen des bisherigen Schlendrians, worunter er im Wesentlichen die von ihm unternommene Ehrenrettung der byzantinischen Kunst versteht. Wenn deutsche Kunstschriftsteller letztere bisher allerdings mehr oder weniger

*) Vergl. das Verzeichniss derselben in den Bonner Jahrb. XXXIX. und XL., 269 und Taf. IV-VI. Den Kasten, welcher ehemals den Arm S. Karoli enthielt (ebd. Taf. VII. f.), erwähnt Labarte 2,228 als im Louvre befindlich (de Laborde, Notice des émaux du Louvre no. 3—21, p. 43).

unterschätzt haben, so verfällt der Verf. seiner Seits in das umgekehrte Extrem, worüber wir auf den schlagenden Aufsatz von Schnaase zur Würdigung der byzantinischen Kunst in der Zeitschrift für bildende Kunst 1868 Heft 6 und 7 verweisen, sowie auf den jüngst in neuer Bearbeitung erschienenen Bd. III. von dessen Kunstgeschichte. Wenn es nicht in Abrede wird gestellt werden können, dass bis auf Justinian in der alt-christlichen Kunstweise Occident und Orient noch zusammengingen, und wenn es uns gewagt erscheint, die Erfindung specifisch christlicher Kunst-Typen und Compositionen mit Schnaase ausschliesslich dem Morgenlande als Haupterrungenschaft vindiciren zu wollen, so bleibt für Byzanz, was den geistigen Inhalt anbetrifft, zuletzt nur ein langer, abschüssiger Weg der Entartung übrig, der mit Nothwendigkeit zum endlichen gänzlichen Verfall führen musste. Anders verhält es sich in Beziehung auf die in Folge der ununterbrochenen Kunstübung erworbene ausgezeichnete, oft unübertrefflich feine Technik, worin Byzanz als bewunderter Lehrmeister des nur mühsam folgenden Abendlandes unbedingt anzuerkennen ist. — Der I. Hauptabschnitt behandelt die Plastik (sculpture) und beginnt in Cap. 1 (S. 1—182) mit einem allgemeinen geschichtlichen Ueberblick über die einschläglichen Kunstzweige, besonders aber über Elfenbeinarbeiten; doch geht der Verf. zum Theil bereits hier so sehr ins Detail, dass er später zu Wiederholungen und Zurückverweisungen genöthigt wird. Der grösseste Raum (S. 16—102) ist der byzantinischen Kunst gewidmet, als deren glänzendste Epoche die Zeit des Constantinus Porphyrogenitus (911—59) erscheint, indem derselbe bis zum wirklichen Antritte seiner übrigens trostlosen Regierung (944) sein Leben ganz dem Studium der Wissenschaften und der eigenen Kunstübung gewidmet hatte. Er galt als der geschickteste Maler seiner Zeit, unterwies die in Stein, Gold, Silber und Eisen arbeitenden Künstler und erschien selbst als der beste unter ihnen; charakteristisch aber für den idealen Inhalt seiner Kunst ist es, das derselbe gelehrte und fleissige Mann mit kleinlichster Pedanterie ein sehr umfängliches Werk über das Hofceremoniell verfasste. — Von dem bekannten, durch Didron französisch, durch Godeh. Schäfer deutsch herausgegebenen Malerhandbuche vom Berge Athos meint Labarte, dass zur Aufzeichnung dieser Vorschriften sicherlich irgend eine äussere Veranlassung müsse vorhanden gewesen sein, und erkennt als solche die Eroberung von Constantinopel durch die Lateiner zu Anfang des XIII. Jahrh., wofür sich indess in dem Buche selbst, welches einerseits Bestandtheile enthält, die bis ins IX. Jahrh. hinaufreichen, andererseits aber Einzelnes, was nicht vor dem XIV. Jahrh. entstanden sein kann, nicht die geringste Andeutung findet. Vergl.

Piper, Einleitung in die monumentale Theologie S. 258—64. — In dem die Kunst in Italien behandelnden Paragraphen datirt der Verf. ein neu erwachtes Leben seit Ankunft der durch die Bilderstreitigkeiten aus Constantinopel vertriebenen Griechen in Rom unter P. Gregor III. (731—41), indem das Pontificalbuch des Anastasius, welches aus den beiden vorhergehenden Jahrhunderten fast gar nichts über Kunstgegenstände enthalte, von jenem Zeitpunkte ab wiederum wie früher reich sei an solchen Notizen; es ist aber dabei wohl zu beachten, dass diese von mehreren Verfassern herrührende Papstgeschichte gerade für das VIII. und IX. Jahrh. nach Form und Inhalt überhaupt eine andere Gestalt hat, worüber ebenfalls Piper's ausführliche kritische Würdigung a. a. O. S. 315—49 zu vergleichen ist. War doch die Verbindung Italiens mit Byzanz in Beziehung auf die Kunst niemals ganz unterbrochen gewesen, und erscheint desshalb für die unter Gregor III. sich neu belebende Kunstthätigkeit die damalige Befreiung Roms von der gewaltsamen longobardischen Nachbarschaft ohne Zweifel einflussreicher als die Aufnahme griechischer Mönche in eigens für sie gestiftete Klöster. Auf die Kunstthätigkeit Karl's des Grossen übergehend statuirt der Verf. sehr richtig nur den durch Italien vermittelten indirect byzantinischen Einfluss, sieht jedoch auch die directe „intervention des artistes grecs“ in der palmblattartigen Verzierung einiger Capitäle aus den Ruinen der Pfalz von Ingelheim, die sich ganz ähnlich in der h. Sophia zu Constantinopel (Salzenberg Taf. XV. 3) vorfinde! In Verfolg wird ein übergrosses Gewicht gelegt auf die griechische Heirath Otto's III. Theophanu, eine so erleuchtete Fürstin, erzogen an einem kunstliebenden Hofe, die Enkelin des in Purpur geborenen Constantin, der selbst Künstler war, „ne put manquer d'attirer des artistes grecs en Allemagne“ — eine durch nichts erwiesene Hypothese, aus der dann weiter gefolgert wird, dass unbestreitbar diesen Griechen die Verbesserung der deutschen Kunstarbeiten während des XI. Jahrh. zu verdanken sei. Es müssten ja Griechen damals in Deutschland gewesen sein, denn Bischof Meinwerk von Paderborn werde doch bei Erbauung seiner Bartholomäikapelle die „operarii graeci“ nicht erst aus dem Oriente dazu verschrieben haben. Gewiss nicht; nur wissen wir überhaupt nicht, ob diese Arbeiter wirkliche Griechen mögen gewesen sein, da es damals allerlei Leute gab, die „habitu graeco“ ein Wanderleben führten. Jedenfalls hat die Architektur jener Kapelle mehr Römisches als Byzantinisches an sich. Der einzige griechische Künstler, dessen Anwesenheit in Deutschland geschichtlich nachgewiesen, Herrn Labarte aber entgangen ist, war ein verschnittener Porträtmaler, den Constantin (vor 954) geschickt hatte, das Bildniss der Verlobten seines

Sohnes, einer noch im Kindesalter stehenden Nichte Otto's des Grossen, zu malen, womit er indess bei der entschiedenen Weigerung der Braut ihm zu sitzen nicht reussirte. (Pertz, M. G. 2,122). Dagegen erlernte die junge Prinzessin von den mit jenem Maler als Lehrer aus Constantinopel gekommenen anderen Eunuchen die griechische Sprache mit Eifer und so gutem Erfolg, dass sie später, da jene Heirath nicht zu Stande kam, als jugendliche Witwe des alten Herzogs Burchard II. von Schwaben und kluge Regentin ihres Landes, einen im Kloster St. Gallen erzogenen Knaben im Griechischen unterrichten und mit ihm liturgische Gesänge ins Griechische übersetzen konnte. Ausserdem wissen wir von Brun, dem kaiserlichen Bruder und Kanzler, dass er sich griechischer Lehrer bediente und sich mit ihnen gern in philosophische Disputationen einliess. Die Muttersprache des vielgewandten Calabresen Johannes, den Theophanu in die Kanzlei ihres Gemahls gebracht hatte, war die griechische, und auch Kloster Reichenau beherbergte damals mehrere griechische Mönche (Vergl. W. Giesebrecht, Gesch. der deutschen Kaiserzeit 1. Aufl. 1,304 und 636). Nicht bloss als möglich, sondern sogar als sehr wahrscheinlich darf angenommen werden, dass unter diesen und anderen gelehrt gebildeten griechischen Gästen in Deutschland sich auch kunstverständige befanden, und bei dem glühenden Lerneifer, von welchem in der Ottonenzeit die deutschen Klosterschulen erfüllt waren, ist mit Bestimmtheit vorauszusetzen, dass die strebsamen deutschen Kunstjünger es nicht unterlassen haben werden, durch den Umgang mit den Fremdlingen so manches technische Verfahren, gewisse Handgriffe, Vortheile, Feinheiten u. s. w. sich anzueignen, die ihnen noch unbekannt, den Griechen aber bei ihrer uralten Kunstübung vollkommen geläufig waren. Wir kennen die grosse Aufmerksamkeit, welche Männer wie Willigis von Mainz und Bernward von Hildesheim überall und auch auf ihren Reisen in Italien den Kunstwerken widmeten. Wo sie Gelegenheit fanden sich und den sie begleitenden Schülern technische Dinge zeigen zu lassen, werden sie dieselben nicht unbenützt gelassen haben. Wir verweisen über diese ganze sogen. byzantinische Frage auf die Ausführungen bei Schnaase IV. 2,565 ff., und wenn hier der Einfluss der Theophanu allerdings wohl zu niedrig angeschlagen sein möchte, so zweifeln wir nicht, dass in der bevorstehenden neuen Bearbeitung auf denselben zwar ein grösseres Gewicht gelegt, zugleich aber die Ansicht Labarte's, die derselbe im Verlaufe seines Werkes zu wiederholen nicht müde wird, von einer durch diese Fürstin nach Deutschland berufenen förmlichen Künstlercolonie als haltlos widerlegt werden wird. Dass Theophanu Manches dazu beigetragen hat, die Sitten des Hofes von Constantinopel nach Deutschland zu

übertragen, dass durch sie die Lebensweise und die Kunstrichtung der Griechen im Abendlande bekannter wurden (Giesebrecht a. a. O. S 625), soll nicht geleugnet werden. Der gewaltige geistige Aufschwung in Deutschland zur Zeit der Ottonen war aber in ganz anderen Verhältnissen begründet, als in der Verpflanzung byzantinischer Sitte an den Hof Otto's III. in Italien.

Einen ausführlichen kritischen Excurs (S. 151—67) widmet der Verf. der bekannten „Diversarum artium schedula" des Priesters Theophilus mit Berücksichtigung auch der in Deutschland noch wenig beachteten, von Hendrie 1847 publicirten im brit. Museum befindlichen Handschrift, die im 3. Buche 31 Capitel (besonders über Goldschmiedearbeiten und Zellenemail, nebst Bemerkungen über Elfenbeinschnitzerei, Glockengiesserei, Orgeln und Cymbeln, zum Theil Entlehnungen aus des alten Heraclius Gedicht de artibus Romanorum) mehr enthält, als die Ausgaben von Lessing, Raspe und de l'Escalopier. Wenn Herr Labarte glaubt, dass überhaupt nur 8 Handschriften der Schedula existiren, so ist das irrig, und wir verweisen deshalb auf Wackernagel, die deutsche Glasmalerei S. 136 Anm. 111. Den Verfasser erkennt er als einen Deutschen und hält ihn für einen süddeutschen Mönch. Schwieriger ist die Entstehungszeit zu bestimmen; Labarte entscheidet sich für das XI. Jahrh. und kommt mittelst einer unseres Erachtens zu subtilen Beweisführung aus inneren Gründen sogar soweit, dass er das Datum zwischen 1080 und den ersten Jahren des folgenden Jahrh. festzustellen sucht. Leider hat die diplomatische Untersuchung der von Lessing edirten ältesten bekannten Handschrift bisher zu keinem unanfechtbaren Resultate geführt: Wackernagel (a. a. O. S. 22) hält sich an Ebert und setzt die Entstehung ins XI., Piper (a. a. O. S. 527), der sich an Schönemann hält, ins XII. Jahrh. — Es dürfte zu untersuchen bleiben, ob das Werk nicht verschiedene Bestandtheile enthält, die erst in der sogen. Uebergangsperiode zu einem Ganzen verschmolzen worden sind.

Den geschichtlichen Faden wieder aufnehmend schildert der Verf. die weitere Entwickelung der Plastik seit dem XI. Jahrh. bis zur Renaissance-Zeit in raschen Zügen auf 5 Seiten (S. 167—82). Deutschland stellt er bis zur Mitte des XII. Jahrh. an die Spitze der Bewegung, dann aber habe Frankreich, seit Suger von St. Denis († 1152) reissende Fortschritte gemacht. Wenn er dabei der sächsischen Stuckreliefs (in Wester-Gröningen, U. L. Frau zu Halberstadt, St. Michael zu Hildesheim) und der Bamberger Steinsculpturen rühmend gedenkt und dieselben (nach Kugler's erster Aufl.) in die erste Hälfte des XII. Jahrh. versetzt, so dürfen wir ihm diesen Irrthum umsoweniger anrechnen, als ihm diese

Denkmale schwerlich näher bekannt sein werden und überdies ausserhalb seiner eigentlichen Aufgabe liegen.

Cap. II. enthält die Gesch. der Schnitzkunst in Elfenbein, Holz und anderen Stoffen (S. 183—336); § 1 in XIII Abschnitten behandelt die Elfenbeinarbeiten: I. Von der Natur des Materials und der Technik. (Die den Alten nachgerühmte Kunst das Elfenbein zu erweichen, resp. zu biegen [Theoph. Presb. ed. Hendrie p. 440], wird auf Grund chemischer Versuche für unmöglich erklärt). II. Elfenbeinarbeiten bei den alten Aegyptern, Assyrern, Griechen und Römern. Die sechs Reliefs an der Aachener Kanzel Heinrichs II. erklärt der Verf. nach den beiden in den Mélanges d'archéol. 4,282 und Taf. 34 gegebenen Proben für Erzeugnisse heidnischer Kunst vom Ende des IV. Jahrh.; die vollständigen Abbild. bei aus'm Weerth II. Taf. XXXIII. 4—9 und die Beschreibung und christl. Deutung ebd. S. 83—89 scheint er nicht gekannt zu haben. Jedenfalls ist die Sache sehr schwierig, und der spätrömische Ursprung uns am wahrscheinlichsten. III. Consular- und Kaiser-Diptychen. Das älteste unter den mit Inschriften versehenen Consulardiptychen ist das in der K. Bibl. zu Berlin befindliche Exemplar mit der Ueberschrift: „Vicarius urbis Romae Rufius Probianus V(ir) C(onsularis)“, und der Verf. sagt, dass dasselbe, durch Correctheit der Modellirung und vollendete Ausführung vor allen sonst bekannten Diptychen ausgezeichnet, von einem Künstler herrühren müsse, der sich die schönsten Werke der besten Zeit der römischen Sculptur zum Muster genommen habe; ja, die Vortrefflichkeit der Arbeit würde ihn an der Echtheit zweifeln lassen, wenn ihm nicht Geh. Rath Pertz die Versicherung gegeben hätte, dass die K. Bibliothek bereits seit sehr langer Zeit sich in Besitz dieses Elfenbeins befinde. Den Rufius Probianus hält Labarte für identisch mit dem beim J. 322 vorkommenden Petronius Probianus und meint, dass dieses Diptychon noch nirgend anders wo erwähnt sei; es findet sich aber bei Schnaase (3, 204; 2. Aufl. 3,221) angeführt, aber freilich mit dem Datum 416. Dessen ungeachtet bleibt es auch in diesem Falle das älteste Exemplar, da nach Labarte das nächstfolgende datirte, ehemals in Mailand befindliche (Gori, Thesaur. Tab. 18) in das J. 434 zu setzen ist. Aeltere Diptycha finden sich unter den inschriftlosen. Das Halberstädter, publicirt und beschrieben von Augustin in den von C. Ed. Förstemann [nicht Forstermann, wie bei Labarte steht] herausgegeb. N. Mittheil. des Thüring.-Sächs. Vereins VII. 2, 60) soll nicht nach dessen Hypothese den K. Aurelianus als Sieger über die Zenobia 273 darstellen, sondern den Aëtius † 454, welcher viermal Consul war; vergl. Pulszky, Catal. of the Fejervary ivories p. 21. — Unter den Kaiser-Diptychen

befindet sich das bei Gori Taf. 10 abgebildete mit der Darstellung des Justinian gegenwärtig im Antiken-Cabinet zu Wien. — Das Album bringt hiezu die Abbild. folgender Diptycha: 1. Zwei Tafeln, welche zur Zeit einem Codex des XIII. Jahrh. in der Stadtbibl. zu Sens als Deckel dienen, schon publicirt bei Millin, Voyage etc. 1, 60 und Pl. 2. 3. — 2. Die Deckel einer Hds. im Domschatze zu Monza; vergl. Gori 2, 219, Pulszky a. a. O. S. 19 und Didron, Anales archéol. 21,225. Die dargestellten Personen sind wahrscheinlich Galla Placidia mit ihrem Sohne Valentinian III. und der Feldherr Aëtius 430. 3. Diptychon cons. des Flavius Anastasius 517 aus dem Dom zu Bourges in der K. Bibl. zu Paris; Gori Taf. 12. — Das bedeutendste Denkmal der Elfenbein-Sculptur des VI. Jahrh., die Kathedra des Bf. Maximian von Ravenna (547—52) im dortigen Dom ist von Labarte in der allgem. Uebersicht S. 12. besprochen. IV. Abendländ. Elfenbeine bis zu Ende des VIII. Jahrh.: Kirchliche Diptycha, Buchdeckel und Pyxiden. Von letzteren werden nur zwei angeführt: die eine in S. Ambrogio zu Mailand (Gori 3, 68), die andere im Museum zu Florenz, aus dem VI. und VII. Jahrh. Die bei weitem älteren Exemplare in der Kunstkammer zu Berlin (Kugler Kl. Schr. 2, 328), zu Xanten (aus'm Weerth I. Taf. XVII. 1), zu Werden (ebd. II. Taf. XXIX. 6) und die 5 von Hahn in Hannover 1862 publicirten sind dem Verf. anscheinend unbekannt geblieben. V. Byzantinische Elfenbeinreliefs, mit folgenden Abbild. von Arbeiten der Justinianischen Schule des VI. und VII. Jahrh. auf Taf. 4—6 des Albums: Eine Platte, einen Engel mit Stab und Globus unter einer Säulenarkade darstellend, im brit. Museum, schon publicirt bei Didron, Annales 18, 33. — Der Deckel einer aus Metz stammenden Evangelienhds. des XI. Jahrh. in der k. Bibl. zu Paris (Ms. suppl. latin. 664) mit der Verkündigung, der Anbetung der Weisen und dem Kindermord, nach einer Photogr. des Originals. — Ein Buchdeckel aus dem Domschatze zu Mailand, mit biblischen Scenen und dem Gotteslamm en émail cloisonné in der Mitte, bereits publicirt im Katalog der Arundel Society. — Ferner angeblich aus dem IX. Jahrh.: Taf. 7, das mittlere Elfenbein der Rückseite eines Buchdeckels mit dem jugendlichen Salvator in der k. Bibl. zu Paris (Suppl. latin 704); Taf. 10, ein Reliquienkästchen im Louvre (Nr. 69) mit Scenen aus der Kindheit Jesu; Taf. 8, die mit ganz durchbrochen gearbeitetem Ornament belegten Deckel eines Messbuches im Dom zu Monza, wohin dasselbe als Geschenk K. Berengars um 900 gelangt ist. — Aus der Zeit des Constantinus Porphyrogenitus: Taf. 9, ein die Himmelfahrt Christi darstellendes Relief aus der Samml. Soltykoff (Nr. 12). Derselben Glanzepoche schreibt der Verf. zu das Plättchen mit den 40 Heiligen

aus der Samml. Riccardi und ein anderes mit der Darstellung des heil. Michael, beide in der Kunstkammer zu Berlin (Nr. 822 und 808); ebenso auch das Elfenbein mit der Kreuzigung und Auferstehung auf dem Prachtdeckel des Bamberger Evangelisteriums Cim. 57 in der Hofbibl. zu München. — Taf. 11 zeigt ein Triptychon aus der Samml. Soltykoff (Nr. 232), dessen Mitteltafel mit der stehenden Figur der heil. Jungfrau dem Ende des XI. Jahrh. zugeschrieben wird, während die Seitentäfelchen mit Medaillons von Engeln, Geistlichen und Kriegern angeblich aus dem IX. Jahrh. stammen. VI. Die karolingische Periode, IX. und X. Jahrh. — Bei der Besprechung des Tutilo von St. Gallen ist in Betreff seines Bildungsganges auf die von dem Verf. nicht beachtete, schon von Eméric-David (Histoire de la peinture p. 78) angeführte Stelle des Eckhard zu verweisen, wonach der Künstler „propter artificia simul et doctrinas" viele Länder durchwandert hatte. — Das Aachener Weihwassergefäss setzt Labarte mit Didron (Annales 19, 79 und 103) hier in die karoling. Periode, erklärt sich aber später (4,660) wegen der Panzerhemden der Krieger für die Entstehung desselben unter den Ottonen, „au temps de la renaissance, qui se produisit par l'influence des artistes grecs", während sich aus'm Weerth (II, 91 zu Taf. XXXIII. 3) für das XII. Jahrh. entscheiden zu müssen geglaubt hat, obgleich er zugiebt, dass die Kriegertrachten in frühere Zeit weisen. — Taf. 14 des Albums giebt die Abbild. einer Elfenbeinplatte aus der Samml. Soltykoff (Nr. 10) mit der Darstellung des jugendlichen, mit einem wallenden Gewande bekleideten Crucifixus, welche der Verf. als Arbeit einer rheinländ. Schule des IX. Jahrh. erklärt, freilich ohne Beweis. Als deutsche Arbeiten dieses Jahrh. werden ferner genannt: Buchdeckel in der Bodleyana zu Oxford (Annales archéol. 9, 118), in der k. Bibl. zu Paris (Lenormant, Trésor de numismatique et de glyptique. Bas-reliefs p. 13 und Taf. 187), in der Stadtbibl. zu Frankfurt a. M. (Archiv für Frankf. Gesch. und Kunst I. 1. Taf. 4), in der Liebfr. Kirche zu Tongern, in der k. Bibl. zu Paris, Suppl. lat. 650 und 643, und im National-Museum zu München Nr. 398 (Mélanges d'archéol. II, 42 und Taf. 5—8), — Als Proben italienischer Elfenbeinschnitzwerke der karoling. Zeit, zugleich als Zeugnisse für den tiefsten Verfall der Kunst, zeigt Taf. 12 des Albums eine auf beiden Seiten sculptirte Platte aus der Samml. Soltykoff und Taf. 13 ein Diptychon aus dem Domschatze zu Mailand. Das ebd. befindliche schöne Weihwassergefäss des Bf. Gottfried (975—88) macht eine rühmliche Ausnahme, die nach Labarte aus der Anwesenheit der grossen Anzahl der zur Erbauung der Marcuskirche nach Venedig berufenen griechischen Künstler erklärt werden kann. — VII. Sehr kurz (S. 225—30)

sind die Elfenbeine des XI. und XII. Jahrh. abgefertigt, obgleich jetzt zu den Diptychen und Buchdeckeln noch Tragaltäre, Reliquiare und Bischofstäbe in Betracht kommen. In nördlichen Ländern, wo seit dem XII. Jahrh. Elfenbein kostbar und selten gewesen, habe man seine Zuflucht zu Wallrosszähnen genommen, wovon Taf. 15 ein Relief mit der Anbetung der Könige aus der Samml. Soltykoff (Nr. 17) als ein Beispiel norddeutscher Arbeit vom Anfang des XI. Jahrh. gegeben wird. Als charakteristisch für das XI. und die erste Hälfte des XII. Jahrh. erscheinen starre Figuren mit langem Oberkörper in ruhiger, feierlicher Haltung, mit eng, wie genässt anliegenden Gewändern, die entweder in kleine Falten gelegt oder mit Perl- oder Edelsteinbändern besetzt sind. Dahin gehört u. a. ein Taf. 144 des Albums abgebildeter Kasten aus der Samml. Sauvageot (Nr. 260). Die Elfenbeinkünstler der rheinischen Schulen hielten sich jedoch bis auf einen gewissen Punkt von den gerügten Mängeln frei; ihre Figuren zeigten mehr Beweglichkeit, bessere Modellirung, natürlichere Gewandung. Statt der fortwährenden Wiederholung von Deckelkästchen hatten sie auch kleine Rundmonumente byzantin. Stils als Reliquienbehälter ausgeführt. Als ein anziehendes Beispiel dieser Art beschreibt der Verf. das von Kugler, Kl. Schr. 2,353 erwähnte Reliquiar, ganz in Form eines Baptisteriums (mit erhöhtem Mittelraum), mit figürlichem Schnitzwerk, im Museum zu Darmstadt und vergleicht dasselbe mit dem von Millin, Voyage etc. zu 1, 98 Taf. 9 f. publicirten echt byzantinischen Denkmal im Domschatze zu Sens, fügt aber in Beziehung auf ersteres hinzu: „À chaque pas nous rencontrons donc dans l'Allemagne du XI. siècle la trace du séjour de ces ouvriers grecs qui, venus sans doute à la suite de leur princesse, femme d'Othon II., ou appelés par elle, avaient puissament aidé à la renaissance de l'art.“ Als fernere Beispiele von den Vorzügen der rheinischen Elfenbeinkünstler nennt der Verf. den bei F. H. Müller (Beitr. II. 1. Taf. 3) abgebildeten Tragaltar des Darmstädter Museums vom Anfang des XII. Jahrh. und die Figuren an einem kuppelförmigen emaillirten Reliquiar aus der Samml. Soltykoff, abgebild. Taf. 43 des Albums. Dagegen erklärt er ein Elfenbein mit der Kreuzigung in der Bibl. zu Metz wegen seiner Vorzüglichkeit für griech. Arbeit des X. Jahrh., indem er annimmt, dass die unten eingravirte Inschrift mit dem Namen des Metzer Bischofs Adalbero (984—1005) eine nachträgliche Hinzufügung sei. Das Elfenbein mit der roh- naturalistisch germanischen Ausführung der Kreuzigung auf dem erst 2,109 besprochenen Prachtdeckel des Echternacher Evangelienbuches zu Gotha erkennt Labarte in völliger Uebereinstimmung mit v. Quast (Zeitschr. für Archäol. und Kunst 2,250) als deutsche Arbeit an, übersieht aber, dass

das mit Namen bezeichnete Donatorenpaar „Otto Rex“ und „Theophanu Imp.“ nur auf Otto III. zur Zeit der vormundschaftlichen Regierung seiner Mutter (985—91) bezogen werden kann. Den ebenfalls durch die Figur der Donatrix, Aebtissin Theophanu (1039—54) datirten Deckel des Evangeliencodex zu Essen (abgebild. beim aus'm Weerth II. Taf. XXVII. 1) finden wir nicht erwähnt. — Auf die Jagdhörner, die Kämme und die Schachfiguren aus Elfenbein ist der Verf. nicht eingegangen: sie bieten indess bekanntlich ein reiches Material. — VIII und IX. Bei Besprechung der goth. Elfenbeinarbeiten des XIII. und XIV. Jahrh. (S. 230—50) finden nur französische und italienische Denkmale Beachtung; es ist aber irrig, wenn Hr. Labarte erst beim XIV. Jahrh. den Goldgrund der Reliefs und die Bemalung der Figuren erwähnt, da sich Spuren dieser Manier seit der ältesten Zeit (z. B. auf der Kreuzigung des vorhin erwähnten Ottonischen Deckels zu Gotha) nachweisen lassen. Das Album enthält zu diesem Abschnitte: Taf. 16, die Krönung Mariä, polychrom. Gruppe, französ. Arbeit aus der 2. Hälfte des XIII. Jahrh., im Louvre (Nr. 2); Taf. 17, Statuette der Madonna, XIV. Jahrh., ebd. Nr. 3; Taf. 18, fünftheil. Hausaltärchen mit neutestamentl. Darstellungen in Rundwerk, italienischen Ursprungs, XIV. Jahrh., aus der Samml. Debruge (Nr. 149), jetzt in England; Taf. 19, Diptychon mit sechs neutestamentl. Vorgängen, französ. Arbeit des XIII. Jahrh. aus der Samml. Soltykoff (Nr. 253); Taf. 20, Triptychon mit biblischen Scenen, italien. Arbeit aus dem XIV. Jahrh., ebd. Nr. 236. — X. Das XVI. Jahrh. wird S. 250—55 kurz abgefunden. Die den grossen Meistern dieser Epoche (Michel Angelo, Albr. Dürer, Cellini etc.) zugeschriebenen Sachen im Christl. Museum des Vatican, in der Schatzkammer zu Wien, im National-Museum zu München sind nicht authentisch. Die Namen der betr. sehr ausgezeichneten Elfenbeinkünstler sind verloren. — XI. Elfenbeinarbeiter des XVII. und XVIII. Jahrh. in Italien, Deutschland, den Niederlanden und in Nordeuropa (S. 255—75), besonders nach den in den öffentlichen Sammlungen zu Berlin, Dresden, München und Wien befindlichen Denkmalen. Taf. 21 des Albums stellt zwei Kindergruppen aus dem National-Museum zu München dar, die dem Francesco Fiammingo (1594—1646) zuzuschreiben sind. — XII. Französische Elfenbeinkünstler derselben Zeit. In der Gegenwart wird dieser Kunstzweig besonders in Dieppe betrieben. Ausserdem giebt es in Paris und in einigen anderen französischen Städten, wie auch in Deutschland geschickte Elfenbeinschnitzer, die ihr Talent leider zu Falsificaten missbrauchen, für welche die betrogenen Sammler zuweilen hohe Preise bezahlt haben. In einer gewissen Verzweiflung über diese Schwindeleien hat desshalb der jüngst verstorbene Didron beinahe die Hälfte der

bekannnten alten Elfenbeine für Pasticci erklärt. — XIII. Den Schluss macht eine Betrachtung über den besonderen Werth der Elfenbeine für die ältere Geschichte der morgenländischen und abendländischen Sculptur, weil dieselben fast die einzigen erhaltenen Ueberreste der frühmittelalterlichen Plastik sind. Paris besitzt für das Mittelalter die lehrreichsten Denkmale, aber leider sind dieselben in den verschiedenen öffentlichen Sammlungen zerstreut, was das vergleichende Studium sehr erschwert. Aus der Renaissanceperiode ist in Paris äusserst wenig vorhanden, und hier finden sich die bedeutendsten Schätze in Deutschland: im Grünen Gewölbe zu Dresden, im National-Museum zu München (darunter die sehr schöne, Taf. 22 des Albums abgebild. Vase), in der Schatzkammer zu Wien und in der Kunstkammer zu Berlin.

§ 2 dieses Capitels giebt S. 295—326 eine Geschichte der Holzschnitzkunst in VIII Abschnitten, welche beweist, dass dieser Kunstzweig nicht das Fach des hochverdienten gelehrten Verfassers ist, und besonders ist das über Deutschland Beigebrachte mehr als ungenügend. Wenn er meint, aus der romanisch-byzantinischen Epoche hätten sich Holzschnitzereien gar nicht erhalten, so hat er die schon von Boisserée und von Gailhabaud publicirten, im Figürlichen plumpen, im Ornament trefflichen Thürflügel der Capitolskirche in Cöln übersehen. Die als solche erst durch Sighart (Bayer. Kunstgeschichte S. 105) erkannten starren Schnitzbilder in S. Emmeram zu Regensburg, die durch ihre bestimmte Datirung zwischen 1049 und 61 besonders wichtig sind, dürften überhaupt in Frankreich gar nicht bekannt sein. Für spätromanisches Ornament sind die Thürflügel des Domes zu Gurk (Mittelalterl. Kunstdenkm. des österreich. Kaiserstaates II, 165) zu nennen. Aus der Uebergangsperiode finden sich bekanntlich in Sachsen meisterhafte Schnitzarbeiten, und es ist deshalb zu bedauern, dass Herr Labarte das Museum im grossen Garten zu Dresden anscheinend nicht kennen gelernt hat. Interessant ist die von ihm beigebrachte Notiz über einen deutschen „sculptor egregius presertim in crucifixis effigiendis“, der 1457 von Florenz, wo er gearbeitet hatte, mit einem Empfehlungsschreiben der Signoria nach Rom ging; vielleicht war es der „Giovanni thedesco“, welcher, nach dem Inventar des Domes zu Siena von 1467, für diese Kirche eine hölzerne Reiterstatue verfertigt hatte. Eingehender verbreitet sich der Verf. über die feineren Schnitzereien der Spätzeit und giebt im Album Taf. 23 ein oberdeutsches Hausaltärchen mit Einzelfiguren en Relief, aus der Samml. Debruge, welches aber wegen seiner Renaissance-Architektur nicht aus dem XV. Jahrh. herrühren kann, sondern etwa der Zeit um 1520 zugeschrieben werden muss; Taf. 24 die im Louvre be-

findlichen Relief-Porträts des Markgr. Ernst von Baden-Durlach und des Raimund Fugger; sowie als Probe der seit dem Ende des XV. Jahrh. üblichen sogen. mikroskopischen Schnitzerei die ebd. befindlichen, mit minutiösen Reliefs bedeckten Buchstaben F und M. Auch ein deutscher Renaissance-Spiegelrahmem aus der Samml. Debruge, dessen Abbild. dem Titel von Bd. 1 des Albums als Einfassung dient, ist erwähnenswerth. Der IX. Abschnitt handelt S. 326—30 von den feinen Arbeiten in Alabaster, Speckstein und Kehlheimer Stein, welche besonders zu Nürnberg im XVI. und XVII. Jahrh. verfertigt wurden und meist in Relief-Porträts bestehen. Als Probe giebt Taf. 25 die Abbild. eines nach einem Kupferstiche von H. Aldegrever (aus der Folge der Hochzeittänzer — der Kuss) in feinem Kalkstein gearbeiteten Reliefs im Louvre (Bois sculptés etc. no 30.) — Zwei kurze Paragraphen behandeln die aus Wachs und farbigem Stuck gebildeten Medaillons etc. der Renaissancezeit.

Das III. Capitel „Sculpture en métal" beginnt in § 1 mit der Geschichte des Bronzegusses, mit vorzugsweiser Beziehung auf die Kleinkunst S. 337—64. I. Geschichtliches über die Bronzegiesserei des M. A., die in Constantinopel unausgesetzt betrieben wurde. Von den aus letzterer Stadt im XI. Jahrh. durch Vermittlung des Consuls Pantaleon von Amalfi nach Italien bezogenen Thürflügeln sind die in dem Werke von Heinrich Schulz über Unteritalien publicirten ältesten, vor 1066 für den Dom von Amalfi verfertigten, dem Verf. noch nicht bekannt gewesen. Abt Desiderius von Monte Cassino, der dieselben gesehen hatte, liess danach ähnliche für sein Kloster bestellen; die Thüren der Paulsbasilika zu Rom, ein Werk des Staurakios, datirten von 1070; die zu Monte S. Angelo sind von 1076, die von S. Salvator in Atrani 1087 — alle aus derselben Bezugsquelle. Die Erzthüren des 1084 geweihten Domes zu Salerno sind anscheinend schon in Italien verfertigt, die vom Grabmale Boëmunds zu Canosa in Apulien verfertigte der um 1111 in Amalfi thätige Roger; Bonano, der 1180 die Thüren des Domes zu Pisa goss, war also nicht, wie Labarte S. 345 angiebt, der erste italienische Künstler dieses Fachs. Während Deutschland seit 1000 unter Willigis von Mainz und Bernward von Hildesheim Italien in der Kunst des Bronzegusses weit voraus war, wurde in Frankreich mit monumentalen Gusswerken erst 1140 zu St. Denis der Anfang gemacht. — Den siebenarmigen Candelaber in Essen schreibt der Verf. mit Kugler der zwischen 1080 und 1110 lebenden Äbtissin Mathilde (III.) zu, während, wie aus'm Weerth (dessen grosse und detaillirte Abbild. des Leuchters II. Taf. XXVIII Labarte nicht kannte) in Uebereinstimmung mit v.

Quast und der alten Localüberlieferung, durch gute Gründe unterstützt sich für jene Mathilde (II.), die Verwandte der Kaiser Otto II. und Heinrich des II., entschieden hat, welche um 1003 starb. Den prachtvollen Mailänder Candelaber setzt Labarte aus artistischen Gründen in die zweite Hälfte des XIV. Jahrh., während Didron, dem die vorzüglichen Abbild. dieses Leuchters und seiner Details (Annales 18,237; 13,51,77,262; 14,341; 15,263; 17, 52,339 und 18,96) zu verdanken sind, das XIII. Jahrh. angenommen hatte. — II. Ueber deutsch-romanische Handleuchter, nach den Mélanges d'archéol. I, 92 Taf. 16—19 und den Annales archéol. 10,141; 18,161; 19,52. Springer's Aufsatz in den Mittheil. der k. k. Central-Commission 5,309 ff. enthält viel umfassenderes Material und eine bei weitem gründlichere Behandlung des symbolischen Bildschmuckes dieser Leuchter, der schwerlich, wie die französischen Archäologen wollen, aus der nordischen Mythologie zu erklären ist. — III. Ueber deutsche Giessgefässe in verschiedenen Thierformen (S. 353 f.). Die älteste bekannte Erwähnung eines solchen Giessgefässes (in Taubenform) und eines Waschbeckens in Form eines kleinen Thieres, dessen Schwanz als Handhabe diente, welche der Verf. aus der Vita des Abts Theodorich von St. Tron † 1107 (d'Aschery, Spicileg. 7,403) beibringt, hat ihre Bestätigung gefunden durch ein inschriftlich von 1155 datirtes Manile in Form eines Haushahnes, welches Herr Dr. Rein zur internationalen Congress-Ausstellung mit nach Bonn gebracht hatte, wo überdies die von Herrn Kaufmann zu Frankfurt a. M. ausgestellte reiche Sammlung von Gefässen dieser Gattung verdiente Aufmerksamkeit erregte. Das Alter vieler derselben ist auch dadurch verbürgt, dass rohere Exemplare mehrfach in den Slavenländern in Heidengräbern gefunden worden sind. Andrerseits kann auch der zum Theil sehr späte Ursprung dieser auch zum Profangebrauche benutzten Schenkkannen nicht bezweifelt werden, und nach Labarte's freilich unbewiesener Meinung sollen dergleichen in gewissen Werkstätten in der Gegend von Augsburg seit dem XI. bis zum Schluss des XV. Jahrh. verfertigt worden sein. — IV. Aus Metall gegossene Wappenschilde auf deutschen Leichensteinen des Spät-Mittelalters und der Renaissance, mit Beispielen vom Johanneskirchhofe zu Nürnberg (S. 354 f.) — V. Gegossene und ciselirte Porträt-Medaillen des XV.—XVII. Jahrh. in Italien, Deutschland, den Niederlanden und Frankreich (S. 356—63), worüber auf Kugler's Kunstgesch. und Beschreibung der Kunstkammer zu verweisen ist. Eine schöne Medaille von 1537 mit dem Porträt Karl's V. auf dem Avers und dem Doppeladler auf der Rückseite, von dem Leipziger Goldschmied Heinrich Reitz, die sich im Louvre befindet, ist S. 372 im Holzschnitt

dargestellt. — VI. Kleine florentiner Bronzen des XVI. Jahrh. (S. 363 f.) Statuetten und Reliefs, meist Copien nach antiken oder gleichzeitigen Kunstwerken, woran das Cabinet Fould besonders reich war, bei dessen Verkauf sehr hohe Preise für diese Sachen erzielt wurden: für ein Paar Feuerböcke mit Mars und Venus aus der Samml. Soltykoff (No. 1022) z. B. 6000 Frcs.

§ 2 handelt S. 364—70 kurz von der getriebenen Arbeit, zu welcher Technik sich bei Theophilus Presb. l. 2 c. 13 eine ausführliche Anleitung findet. Hugo von Flavigny giebt in seiner Chronik (Pertz, M. G. 10, 374) eine interessante Beschreibung des Lesepults, welches Abt Richard von St. Vito in Verdun (erwählt 1004) für seine Kirche „aere crebris tunsionibus in laminas tabulasque producto et deaurato factum satis accurate et eleganter" verfertigen und „sculptorio et polimito opere" mit figürlichen Reliefs schmücken liess, deren Gegenstände — beiläufig bemerkt — fast identisch erscheinen mit den Reliefs an der Kanzel zu Wechselburg. — Ob, wie der Verf. auf die Autorität seiner Landsleute Viollet-le-Duc (Lettres adressées d'Allemagne p. 59) und Alfr. Darcel (Excursion artistique en Allemagne p. 133) annimmt, die Reliefs der Erzthüren des Domes zu Augsburg getrieben, und nicht gegossen sind, darüber wäre eine fachkundige Untersuchung an Ort und Stelle wünschenswerth.

§ 3. Ueber deutsche Eisensculpturen des XVI.—XVIII. Jahrh. (S. 370—72) unter Verweisung auf Kugler's Kunstgesch. und Beschreibung der Kunstkammer, mit Abbild. des fein ciselirten Beschlages einer Gürteltasche Kaiser Heinrich's II. von Frankreich von französischer Arbeit im Monarchen-Museum des Louvre auf Taf. 76 des Albums.

Cap. IV (S. 373—90) behandelt in zwei §§ die Steinschneidekunst; zunächst die Glyptik (Gemmen und Kameen), welche nach unserem Verf. während des Mittelalters nur in Byzanz geübt worden sein soll; wir verweisen jedoch darauf, dass diese Kunst, wenn auch in sehr unvollkommener Weise, noch zu den Zeiten der Karolinger im Abendlande betrieben worden zu sein scheint, wovon einige Kameen mit äusserst plump geschnittenen Köpfen an dem Kasten mit den grossen Reliquien im Münster zu Aachen als Beispiele angeführt werden; vergl. Bonner Jahrb. XXXIX und XL, 374 f. Einige geschnittene Steine von sicher byzantinischem Ursprung und spätestens aus dem X. Jahrh. sind von Unger a. a. O. auf dem Prachtdeckel des Bamb. Codex, Cim. 58, in der Hofbibliothek zu München nachgewiesen. — Von der seit den Karolingern das ganze Mittelalter hindurch üblichen Sitte antike Gemmen in Metallränder zu fassen und als Siegelstempel zu benutzen, finden sich auch in Deutschland zahlreiche Beispiele. Vergl. Wiggert, in den N.

Mittheil. des Thüring.-Sächs.-Vereins VII. 4, 1—26. — Da Labarte selbst zugesteht, dass bereits im XIV. Jahrh. in Italien die glyptische Kunst wieder geübt wurde, so fällt damit seine anderweitige Behauptung, dass diese Technik erst nach der türkischen Eroberung von Konstantinopel durch griechische Flüchtlinge nach Italien verpflanzt worden sei. — Der folgende § handelt unter der Ueberschrift „Art du lapidaire" von den aus harten Steinen geschnittenen Gefässen (Kelche, Becher, Schalen, Flaschen u. s. w. in edle Metalle gefasst). Auch die Ausübung dieser Kunst beschränkt der Verf. für das Mittelalter auf Byzanz, was, insofern es sich um Arbeiten aus orientalischen Steinarten handelt, wie der Schatz der Marcuskirche in Venedig viele von beträchtlicher Grösse und schönen Formen besitzt, unbestreitbar sein wird; anders aber könnte es sich in Beziehung auf die Gefässe aus Bergkrystall verhalten, da dieser auch in deutschen Gebirgen häufig vorkommt. Wir nennen ausser den beiden Schalen an der Kanzel des Münsters zu Aachen die dem Verf. anscheinend nicht bekannt gewordenen Reliquiarien im Cither zu Quedlinburg (abgebild. bei Steuerwaldt und Virgin 8—10; Kugler, Kl. Schr. 1,633; Becker und v. Hefner I. Taf. 67), von denen das kleinste durch die auf der silbernen Fassung befindliche Inschrift als ein Weihgeschenk Kaiser Otto's III. bezeugt ist: die Zeichnung des antikisirenden Ornaments ist gut, die Schleiferei noch ziemlich ungeschickt. Taf. 45 und 46 des Albums zeigen eine im Louvre befindliche Flasche aus Bergkrystall, deren Fassung aus vergoldetem Silber inschriftlich von dem berühmten Abt Suger von St. Denis herrührt, der das Gefäss selbst von König Ludwig VII. zwischen 1137 und 47 zum Geschenke erhalten hatte. Unzweifelhaft orientalischen Ursprungs sind die von Labarte nicht erwähnten, wahrscheinlich schon unter den Ottonen nach Deutschland gekommenen sogenannten Wasserkrüge von der Hochzeit zu Kana, z. B. im Cither zu Quedlinburg aus Travertin, in St. Ursula zu Cöln aus orientalischem Alabaster etc. — Eine schöne Renaissance-Schale aus Lapis Lazuli aus der Sammlung Debruge ist Taf. 28 des Albums abgebildet.

Der Rest des I. Bandes (S. 391—513) ist der Goldschmiedekunst gewidmet, und behandelt in Cap. I die Geschichte der abendländischen Goldschmiede von Constantin bis auf Karl d. Gr. § 1. Italien bis zur Ankunft griechischer Künstler im VIII. Jahrh. — I. Bis zum Untergange des Römerreiches, nach den Aufzeichnungen des Pontificalbuches S. 395—403. Als einzige erhaltene Arbeiten aus dieser altchristlichen Zeit erklärt der Verf. die schon bei d'Agincourt (Histoire de l'art 1,106) besprochenen silbernen Ampullen und ein gleichfalls silbernes Toiletten-

kästchen (ebd. Sculpture Taf. 9) im christlichen Museum zu Rom; über diese Schänkgefässe verweisen wir auf Fz. Bocks Aufsatz in den Mittheil. der Central-Commission 1864. S. 4 Fig. 2 f. — II. Unter den Ostgothen und Longobarden. Für diesen Zeitraum ist der Domschatz von Monza, dessen Geschichte S. 407—10 erzählt wird, von besonderer Wichtigkeit, da sich hier mehrere Weihgeschenke der Longobardenkönigin Theodelinde († 625) und ihres Gemahls Agilulf erhalten haben, unter denen zwei inschriftlich bezeugte Goldkronen die vorzüglichsten waren, die aber nur in Abbild. erhalten sind, da sie 1699 als Beute nach Paris entführt und dort 1804 durch Diebstahl untergegangen sind. Den Goldschmied Braccioforte, welcher im XIV. Jahrh. 14 Tage lang im Domschatze zu Monza mit Reparaturen beschäftigt war, und den Labarte früher (Description de la collection Debruge p. 211) für den Verfertiger des Reifens an der Krone Agilulfs gehalten hatte, erklärt er jetzt (wohl mit Recht) für unbetheiligt daran. — § 2. Bei den Merovingern (S. 415—513) I. Geschichtliches, grösstentheils nach den zerstreuten Notizen in der Historia Franc. des Gregor von Tours, worüber wir auf Piper's Einleit. in die monumentale Theol. S. 188 ff. und auf Ruinart's Ausgabe des Greg. Tur. Praefat. c. 48 (Vasa sacra) verweisen können. Besondere Beachtung findet das Verzeichniss der von der Königin Brunhilde und dem Bischof Desiderius in der zweiten Hälfte des VI. Jahrh. der Kirche zu Auxerre gemachten kostbaren Geschenke (Labbe, Nova bibl. mss. librorum 1,425). Das in demselben mehrfach vorkommende Adjectiv „anacteus, a, um“ (z. B. bacchonica anactea, missorium anacteum) erklärt der Verf. als Bezeichnung einer wahrscheinlich aus Silber und einem unedlen Metall bestehenden Legirung. II. Das Leben des heil. Goldschmiedes und Bischofs Eligius (588—633), nach der Biographie seines Freundes Audoenus. III. Grabalterthümer aus der meroving. Periode, als Waffen, Schmucksachen, Thon- und Glasgefässe, unter denen der aus dem Grabe König Childerich's († 481) zu Tournay 1653 erhobene Schatz als der älteste gilt, von dem noch einiges im Monarchen-Museum des Louvre erhalten ist. Vergl. die Monographie von Cochet, le tombeau de Childéric I. Paris 1859. Gegen Letzteren, der sich für gallo-römischen Ursprung des zu dem Funde gehörigen Schwertes entschieden hat, vertheidigt Labarte seine schon in der Description etc. p. 451—54 und in dem Werke über die Emails S. 98 entwickelte abweichende Ansicht und hält mit Aufwendung grosser Gelehrsamkeit an der byzantinischen Entstehung fest. Taf. 29—31 des Albums dienen zur Veranschaulichung und Erläuterung. — IV. Der 1845 bei dem Dorfe Gourdon im alten Burgund auf flacher Erde unter einem römischen Ziegel gefundene Schatz

aus der Zeit des Kaisers Justin I (518—27); vergl. die Abbild. auf Taf. 30. — V. Der 1858 zu Guarrazar bei Toledo gefundene kostbare und wichtige Schatz, aus neun goldenen Kronen bestehend und von dem Westgothenkönig Reccesvinth (653—72) herrührend; jetzt im Hôtel Cluny zu Paris. Vergl. Taf. 32 des Albums und die Monographie von Lasteyrie, Description du trésor de Guarrazar. Paris 1860; auch Fz. Bock, die Kleinodien des heil. römischen Reichs S. 174 und Taf. 36; die im Museo di S. Fernando zu Madrid befindliche, aus demselben Funde stammende und ebd. Taf. 37 abgebildete Krone des Westgothenkönigs Svinthila (621—31) ist von Labarte nicht erwähnt.

Theil II. Fortsetzung der Geschichte der Goldschmiedekunst. Cap. II. das morgenländ. Kaiserreich (S. 1—118). §. 1. Von Constantin bis Justinian (527). I. Unter Constantin, nach Eusebius Vita und Codinus, de signis. II. Unter dessen Nachfolgern bis auf Justinian I., nach dem Chronicon pascale, Codinus, Sozomenus etc. — §. 2. Von Justinian bis Theophilus (527—829). I. Unter Justinian. Beschreibung der inneren Einrichtung von S. Sophia; vgl. Salzenberg S. 15 und Taf. 6—32. — II. Von der Nielloarbeit (ἀργυροέγκαυστον) der byzantin. Goldschmiede. — III. Fortsetzung über die Prachtausstattung der Sophienkirche. — IV. Die Nachfolger des Justinian, nach Corippus, Menander, Theophil etc. — §. 3. Von Theophilus bis Andronikus 829—1183. I. Theophilus und sein Sohn Michael, besonders nach Constant. Porphyr. de cerimoniis. — II. Basilius Macedonius, nach Constant. Porphyr. Vita desselben. — III. Constantinus Porphyrogenitus, der selbst Goldarbeiter war; nach seinen Schriften etc. — IV. Ueber Diademe, διαδήματα (Stirnbinden hinten zusammengeknüpft mit herabhängenden Enden) und Kronen, στέμματα (seit Justinian aufgekommene mit Perlen, Edelsteinen und Emails geschmückte Stirnreifen, von denen Gehänge (κατάσειστα) aus Perlen und Edelsteinen beiderseits bis über die Backen herabhingen. Es gab grüne, blaue, rothe und weisse Stemmata, je nach der Farbe der Emaillirung. Seit Alexis Comnenus war die Kaiserkrone geschlossen und bedeckte als halbkugelige Kappe den ganzen Kopf. — Ueber die am Osterfeste und beim Empfange fremder Gesandten gebräuchlichen Ausstellungen von Kostbarkeiten in einem geöffneten Prachtschranke (πενταπύργιον) etc. — VI. Unter den Nachfolgern des Constant. Porphyr., meist Wiederholungen aus der Geschichte der Plastik 1,75. 87. 90. — §. 4. Von Andronikus (1183) bis zum Untergange des Reichs S. 54—56. — §. 5. Einige noch erhaltene byzantinische Goldarbeiten. I. Im Domschatze zu Monza. (Ein Brustkreuz; der Deckel eines Evangelienbuches aus Goldblech mit einem Tatzenkreuze auf der Mitte, in dessen vier Winkel Kameen eingesetzt sind, nebst Abbild. Taf. 33 des Albums; zwei ovale goldene Amulette beide mit der

Kreuzigung. Das Brustkreuz und das Evangelium sind höchst wahrscheinlich Geschenke Gregors des Gr. (vgl. l. 12 cp. VII ind. 7) an den 603 geborenen Sohn der Königin Theodelinde und von dieser der Kirche des h. Johannes laut der nachträglich aufgenieteten Inschrift übereignet. Ueber die vom Verf. schon in dem Werke über Emails S. 96 f. besprochene eiserne Krone verweisen wir auf Fz. Bock, die Kleinodien u. s. w. (S. 158 u. Taf. 33). — II. Im Schatze von St. Marcus in Venedig. (Unter 14 verschiedenen Nummern werden mit griechischen Inchriften versehene Reliquiarien beschrieben, von denen jedoch nur Nr. 2, ein in Gold gefasstes Bergkrystallkreuz griechischer Form, das von der Kaiserin Irene Dukas, † 1118, herrührt, fest datirt ist. Am prachtvollsten erscheint Nr. 8, eine auf das feinste emaillirte Goldtafel von $17^1/_2 \times 15^1/_4$ Z. mit der Figur des h. Michael in Flachrelief, anscheinend aus der Zeit um 1000. Der Ursprung einer grossen Anzahl von Gefässen aus Bergkrystall (Annales archéol. 21,336 u. 22,21) ist schwer bestimmbar. — III. Das Reliquiar von Limburg a. d. L., worüber wir auf die würdige Publication von aus'm Weerth im Winckelmann-Programm von 1866 verweisen. — IV. Die ungarische Königskrone. Der Verf. kennt und citirt den Aufsatz von Fz. Bock in den Mittheil. der Central-Commission 1857 S. 201 ff., und beide Gelehrte sind zwar darin einig, dass die Krone ein Geschenk des griech. Kaisers Michael Dukas (1071—78) an König Geysa I. von Ungarn gewesen ist, haben aber in Nebendingen verschiedene Ansichten darüber, die bei Labarte zum Theil mit seiner Vorliebe für Byzanz zusammenhängen. Die schöne farbige Abbild. der Krone auf Taf. 16 zu S. 80 des Prachtwerkes von Bock konnte Herrn Labarte noch nicht bekannt sein. — V. Die Reliquientafel im Dom zu Gran, nach Labarte aus dem XI. Jahrh., nach Bock (Jahrb. der Central-Commission III. Taf. 2) aus der 2. Hälfte des XII. Jahrh. — VI. Einige minder bedeutende Arbeiten: Das Jerusalemskreuz im Dom zu Hildesheim (Kratz 2, 12 und Taf. II. 2); ein Reliquienkreuz im Nonnenkloster zu Namur, worüber einige Angaben des Verf. aus Schnaase V. 785 zu berichtigen sind; ein flaches Kistchen mit Schiebdeckel in der Dorfkirche zu Jaucourt (Aube), ein flaches Kästchen in der Liebfr. Kirche zu Maestricht. Das zuerst von Käntzeler in der Zeitschr. für Archäol. und Kunst 2,130 publicirte Reliquiar des h. Anastasius im Münster zu Aachen ist nach Labarte aus einer späteren Zeit, und auch Weiss (Kostümkunde des M. A. S. 149) hat daran das entschiedene Gepräge einer neugriech. Arbeit erkannt. Die mit vielen gravirten Darstellungen geschmückte grosse silberne Weihbrotschüssel im Domschatz zu Halberstadt, welche Bischof Conrad 1203 aus Constantinopel mitbrachte, ist Hrn. Labarte unbekannt geblieben, und

das byzantin. Goldkreuz aus dem Schatze der ehemal. Kirche S. Maria ad gradus zu Cöln ist überhaupt erst durch das Winckelmann-Programm von 1866 S. 13 bekannt geworden. — VII. Als in Deutschland, aber von griechischen Künstlern (?) verfertigt bezeichnet der Verf.: 1. Das Lotharkreuz im Münster zu Aachen; vergl. aus'm Weerth, Denkm. II. Taf. XXXIX. 1 und v. Quast, in der Zeitschr. für Archäol. u. Kunst 2,205. 2. Der Prachtdeckel des aus St. Denis nach St. Emmeram gekommenen Evangeliencodex in der Hofbibl. zu München Cim. 55, aus dem letzten Viertel des X. Jahrh., abgebild. Taf. 34 und 35 des Albums. Die Anfertigung desselben in St. Emmeram zu Regensburg selbst ist wohl nicht zu bezweifeln, da hier schon unter Abt Tuto zu Anfang des X. Jahrh. Goldarbeiten gemacht wurden (Pertz, M. G. 6,551). 3. Der Golddeckel des Echternacher Evangelienbuches in Gotha (Zeitschr. für Archäol. und Kunst 2 Taf. 17) um 990. 4. Das Theophanu-Kreuz in Essen, zwischen 1039 und 54. Die zum Theil einander widersprechenden Bemerkungen von Labarte, Kugler (D. Kunstbl. 1849 S. 69), v. Quast (Zeitschr. für Archäol. und Kunst) und aus'm Weerth, welcher letztere (Kunstdenkm. II, 25. 28. 30 und Taf. XXIV f.) das Kreuz zuerst publicirt hat, machen durchaus eine kritische Revision erforderlich, womit auch aus'm Weerth im Winckelmann-Programm von 1866 S. 19 Note 10 bereits den Anfang gemacht hat. 5. Eine in Gold gefasste gondelförmige Sardonixschale im Medaillen-Cabinet der k. Bibl. zu Paris (Nr. 280). 6. Der ebd. (Nr. 2541) befindliche Kelch des h. Remigius (Annales archéol. 2,363), nach Labarte zur Zeit der ersten Kreuzzüge aus Byzanz importirt. 7. Das von der Königin Gisela von Ungarn, einer Schwester K. Heinrich's II. an das Grab ihrer Mutter, der Herzogin Gisela von Bayern † 1007, in St. Emmeram zu Regensburg geschenkte Goldkreuz in der Reichen Kapelle zu München, nebst Abbild. Taf. 36 des Albums, welches, wie schon früher der unter 2 erwähnte Buchdeckel, höchst wahrscheinlich aus den Kunstwerkstätten von St. Emmeram hervorgegangen sein wird, wo die Anwesenheit griechischer Künstler indess durch nichts bewiesen ist. 8. Ein Reliqienkreuz aus vergoldetem Kupfer im Hôtel Cluny (Nr. 3129) aus dem XII. oder XIII. Jahrh., abgeb. Taf. 37 des Albums.

Cap. III. Von der abendländ. Goldschmiedekunst seit der Ankunft griech. Künstler in Italien zu Anfang des VIII. bis zum Ende des X. Jahrh. S. 119—80. §. 1. Italien. I. Von Gregor III. bis Leo III. 731—816. (Beschreibung der Peterskirche in Rom zur Zeit Leo's III., um daran die mannichfache Anwendung des Goldschmuckes zu zeigen.) II. Von Stephan V. bis zum Ende des IX. Jahrh. (Das schon aus d'Agincourt, Sculpt. Taf. 26 A—C bekannte Paliotto des Wolvinius von

835 in S. Ambrogio zu Mailand; vergl. Schnaase IV. 2,536). III. Im X. Jahrh. (Das Brustkreuz K. Berengar's im Domschatz zu Monza, nach Labarte nicht aus dessen Zeit, wo die Kunst viel tiefer gestanden habe.)— §. 2. Epoche Karls des Grossen, IX. und X. Jahrh., in Frankreich und Deutschland. S. 148—80. Als beglaubigte Denkmäler führt der Verf. an den Thassilokelch in Kremsmünster; ein Reliquienkästchen im Schatze von St. Maurice in Valais, inschriftlich verfertigt von Undicho und Ello, vielleicht zwei Mönchen in St. Gallen (vergl. 1,488); den Prachteinband des Gebetbuches Karl's des Kahlen im Monarchenmuseum des Louvre, mit Abbild. Taf. 38 f. des Albums. II. Im X. Jahrh. (Nach den Nachrichten der Klosterchroniken. Erhalten ist von den zahlreichen Werken nichts).

Cap. IV. Die romanisch byzantinische Epoche des XI. und XII. Jahrh. (S. 180—280). § 1. Das XI. Jahrh. I. In Frankreich, Deutschland und England. Unter den von der Kunstthätigkeit Bischof Bernwards von Hildesheim erhaltenen Goldarbeiten hat der Verf. das berühmte Bernwardskreuz (Kratz, Dom zu Hildesheim Taf. IV. 1) nicht angeführt. Von den fünf von Kaiser Heinrich II. dem Dom in Bamberg geschenkten Codices, jetzt in der Hofbibl. zu München, haben vier Prachtdeckel. Taf. 40 des Albums giebt eine schon aus des Verf. Emailwerke Pl. C. bekannte vortreffliche Abbild. des Deckels der Hds. 58. Die goldene Altartafel von Basel schreibt Labarte den Hildesheimer Werkstätten zu; von den Streitigkeiten der deutschen Archäologen über das Alter dieses Antipendiums (Zeitschr. für Archäol. und Kunst 2,47. 83) hat er keine Kenntniss genommen. Das zur Zeit in 17 Goldplatten zerlegte Aachener Antipendium (aus'm Weerth II. Taf. XXXIV) bezieht der Verf. mit gewagter Bestimmtheit auf Kaiser Heinrich II. mit dem Bemerken, dass es in der Ausführung der Figuren tiefer stehe als das Basler und aus einer rheinischen Schule stammen werde; dagegen übergeht er die freilich vielfach veränderte, aber durch ihre Inschrift sicher auf diesen Kaiser hinweisende Kanzel des Aachener Münsters völlig. Die beiden Mathildenkreuze und das dritte inschriftlose Goldkreuz zu Essen erkennt er als deutsche Arbeiten an; über die als Donatoren der ersteren in Betracht kommenden Persönlichkeiten (Herzog Otto von Schwaben und Bayern, Sohn Ludolfs und Enkel Kaiser Otto's I. † 982 und seine Schwester Mathilde, Äbtissin zu Essen 974—1011) aber ist er in Irrthum; und verweisen wir darüber auf die Berichtigungen von aus'm Weerth im Winckelmann-Progr. von 1866 S. 19 Note 10. Den Stirnreifen der in der Schatzkammer zu München befindlichen Krone der heil. Kunigunde (Album Taf. 41) hält er für eine Arbeit vom Anfange des XI. Jahrh., während der obere Theil sehr wahrscheinlich erst aus dem XIII. herrühre.

Die nachträglich erwähnte mit Goldblech überzogene sitzende Holzfigur der Madonna zu Essen (aus'm Weerth, Denkm. II. Taf. XXIV f. 5.) will er für möglicher Weise dem Ende des XI. Jahrh. angehörig gelten lassen; die beiden verwandten Exemplare im Domschatze zu Hildesheim führt er nicht an. In Frankreich ist fast nichts aus dieser Zeit erhalten. Das Album Taf. 42 giebt die Abbild. einer Buchtheka mit der getriebenen Darstellung der Passionsgruppe im Louvre, deren Schenkgeberin Beatrix wohl schwerlich mit einiger Sicherheit zu bestimmen ist. Den Schluss machen einige Notizen über England, die aus Ingulf von Croyland † 1109 und aus Wilhelm von Malmesbury um 1125—42 (vergl. Piper, Monumentale Theol. S. 430. 467) zu bereichern wären. II. Das XI. Jahrh. in Italien und Spanien. (Ueber Kunstthätigkeit des Abts Desiderius von Monte Cassino (P. Victor III.) nach der Chronik des Leo von Ostia. Spanien ist mit wenigen Zeilen abgefunden).

§ 2. Das XII. Jahrh. I. In Deutschland. Mit Edelsteinen besetzte Arbeiten aus Gold, deren die Chronisten eine ungeheure Menge erwähnen, sind nur wenige erhalten. Der Verf. nennt und bespricht den Arm des heil. Symeon im Münster zu Aachen; einen Tragaltar (wohl eher Theke für ein Buch) in der Reichen Kapelle zu München; das Prachtschwert zu Essen; einen Kreuzfuss aus St. Michael in Lüneburg im Welfenschatze (Annales archéol. 19, 89); einen Pontificalring mit ovalem Rubin im Domschatz zu Mainz. Hinzuzufügen wären zwei indess wohl schon dem Ende des XI. Jahrh. angehörige, mit Edelsteinen, Filigran und Email champlevé geschmückte, einander ähnliche mässig grosse Goldkreuze des Welfenschatzes: das eine, Geschenk der Gräfin Gertrud von Braunschweig † 1117, das andere Geschenk ihres Vaters oder Bruders, des Markgr. Egbert (ersterer † 1068, letzterer 1090). Gegenstände aus Silber und aus vergoldetem Kupfer, besonders Reliquienkästen sind noch viele vorhanden. Aus dem verkauften Domschatze von Maestricht stellt Taf. 145 des Albums einen Schrein in Form eines Triptychons (jetzt im Kensington Museum) und Taf. 43 einen anderen in Form eines mit Elfenbeinstatuetten geschmückten Kuppelbaues dar. Ein reiches Feld für die rheinische Goldschmiedekunft eröffnete sich unter Friedrich Barbarossa (1152—90), besonders in Folge Erhebung der Gebeine Karl's des Gr. Damals entstand auch (um 1165) der Aachener Kronleuchter als das ausgezeichnetste Werk seiner Art, mit seinen 16 gravirten Rundbildern von der Hand zweier trefflicher Künstler; vergl. Schnaase 5,788. Die Abbild. in der Monographie von Fz. Bock vom J. 1863 konnte Hr. Labarte noch nicht kennen; er giebt, irre geleitet durch französ. Abbild., schwere Ketten als Hängewerk des Leuchters an, welcher indess an

leichten Stäben befestigt ist; vergl. aus'm Weerth II, 99 und Taf. XXXV. Ueber die vom Ende des Jahrh. noch zahlreich erhaltenen niederrheinischen Reliquiensärge bezieht sich der Verf. hauptsächlich auf Bock's heil. Cöln und bemerkt über den Kasten der heil. drei Könige, welcher der am reichsten ausgestattete ist, dass derselbe in seinem gegenwärtigen, mehrfach verringerten Zustande immer noch einen Werth von 2,000,000 Thlr. haben solle (?). Nicht blos in den katholischen Kirchen von Deutschland, wie der Verf. glaubt, sind noch viele Goldschmiedearbeiten der romanischen Periode erhalten, sondern auch in evangelischen, besonders in Halberstadt und Quedlinburg, deren reiche Schätze Hr. Labarte nicht kennt. Ueber die Quedlinburger Sachen kann auf das 1855 erschienene Werk von Steuerwaldt und Virgin verwiesen worden; die Halberstädter dagegen sind freilich erst in den letzten Jahren einem grösseren Publicum zugänglicher geworden. Von kleineren Gegenständen bespricht der Verf. meist nach Abbild. in den Annales archéol. Bd. 3. 5. 15. 18. und 19, mehreres und bemerkt über das Reliquienkreuz von Clarmarais (jetzt in N. D. von St. Omer), dass die reizenden Niellirungen auf der ursprünglich leeren Rückseite wegen ihrer Verwandtschaft mit gewissen Ornamenten am Kasten der heil. drei Könige, wo nicht auf denselben, so doch auf einen anderen rheinischen Künstler dieser Zeit hinweisen; vergl. die Abbild. Annales archéol. 15, 1 und 14, 285. 378. — Taf. 43 des Albums stellt ein kleines Reliquiar der Cölnischen Schule dar, welches aus der Samml. Debruge (No. 951) stammt. — II. In Frankreich. Die Goldschmiedekunst unter Abt Suger von St. Denis 1122—52, worüber Piper, Monument. Theol. S. 460—65 verglichen werden kann. Erhalten sind nur eine Vase aus Bergkrystall (Taf. 45 f. des Albums) und ein Gefäss aus antikem rothen Porphyr, in Form eines Adlers gefasst (Viollet-le-Duc, Diction. du mobilier S. 225); beide im Louvre. Von dem Hauptwerke, dem Kenothaph des heil. Dionysius, verspricht der Verf. nach der in einem Inventar aus dem XV. Jahrh. 12 Blätter füllenden Beschreibung zu Taf 45 des Albums eine Restauration in Holzschnitt geben zu wellen (abweichend von dem Versuche bei Viollet-le-Duc, Dict. d'architecture 2,25), die sich indess daselbst nicht vorfindet, sondern nur die Abbild. der Säule, an welcher die von Suger berufenen lothringischen Emailkünstler zwei Jahre beschäftigt waren. — III. In England. Kunsthätigkeit in S. Alban und Glocester; erhalten ist ein 19 Z. hoher Bronzeleuchter aus der Zeit 1104—13 im Kensington Museum zu London (Annales archéol. 19, 61). — IV. In Italien ist fast noch weniger erhalten als in Frankreich. Ausgezeichnet war Venedig durch Filigranarbeiten, die selbst bis auf figürliche Darstellungen ausgedehnt wurden.

Cap. V. Die Goldschmiedekunst in der gothischen Epoche. S. 281—506. § 1. Das XIII., XIV. und XV. Jahrh. in Deutschland, Frankreich und im Norden. I. Im XIII. Jahrh. Bei der Fülle der erhaltenen Denkmale aus der goth. Periode erscheint das Zurückgehen auf die schriftlichen Ueberlieferungen grösstentheils entbehrlich. Den Vorrang behauptete auch noch im Anfange des XIII. Jahrh. die rheinische Schule, und der Aachner Domschatz bewahrt die ausgezeichnetsten Werke dieser Zeit; vor allem den Kasten Karl's des Gr., von dessen Vorderseite Taf. 47 des Albums eine Ansicht giebt. Da dieser zuerst von aus'm Weerth (II. Taf. XXXVII. 1—1ᵃ) publicirte Prachtsarg durchaus nichts Gothisches an sich hat, so wäre derselbe eigentlich im vorigen Kapitel zu besprechen gewesen, wo von Friedrich Barbarossa die Rede war, auf dessen Befehl der Kasten durch Aachener Künstler angefertigt, wenn auch erst bei der Anwesenheit seines Sohnes Friedrich II. 1205 feierlich aufgestellt wurde; vergl. aus'm Weerth a. a. O. S. 111 Note 202. Erst der Kasten mit den grossen Reliquien aus der Zeit nach 1220 zeigt einiges gothisirende Detail, während der Prachtsarg des heil. Eleutherius von 1247 im Dom zu Tournay, ebenfalls eine rheinländ. Arbeit, schon vorherrschend gothisch, wenn auch noch romanisirend erscheint. — Taf. 48 des Albums stellt die angebliche Krone Kaiser Heinrichs II. in der Schatzkammer zu München dar, die der Verf. dem XIII. Jahrh. zuschreibt. Der Ruf der deutschen Goldschmiede dieser Zeit war in die Fremde gedrungen, und Ghiberti (Florent. Chronik übers. von Hagen 1,137—40) erzählt von einem Meister aus Cöln (— Goswin? Vergl. Kunstbl. 1839 No. 21), den der Herzog von Anjou, Bruder des heil. Ludwig, mit sich nach Italien genommen und vielfach beschäftigt habe. Auch den Mönch Hugo von Ognies bei Namur bezeichnet Labarte als der rheinischen Schule angehörig; von ihm sind 16—18 Gegenstände (darunter drei mit seinem Namen bezeichnete) im Schatze der Nonnen zu Namur vorhanden. Der Ruhm der rheinländischen Goldschmiede war so gross, dass, als 1216 ein goldener, 19 Mark schwerer und mit Edelsteinen besetzter Kelch aus dem Dom zu Cöln zum Besten der Kirche feil geboten wurde, das Capitel von N. D. in Paris 360 Livres parisis dafür bezahlte, obgleich es damals auch dort schon sehr gute Goldarbeiter gab. Man würde übrigens irren, wollte man meinen, der Ruhm der deutschen Goldschmiedekunst des XII. und XIII. Jahrh. sei nur auf den Rhein zu beschränken. Wien hatte schon im XII. Jahrh. eine Goldschmiedegasse (strata aurifabrorum); die heil. Elisabeth wurde von ihrer Mutter, der Königin von Ungarn, mit vielen goldenen und silbernen Trinkgefässen, Kleinodien aller Art und mit einer silbernen Wiege aus-

gestattet*), und in Beziehung auf bayerische Klöster und Städte (Regensburg u. s. w.) verweisen wir auf Sighart's Bayer. Kunstgesch. S. 260 und 337 ff. Auch ist der Prachtsarg der heil. Elisabeth zu Marburg, eines der bedeutendsten Werke des gothisirenden Uebergangstyls, von Labarte übergangen; ebenso fehlen einige etwas ältere Reliquiensärge zu Osnabrück. Die formschönsten Kelche des XIII. Jahrh. finden sich, noch heute im geschätzten Gebrauche, in Kirchen der Mark Brandenburg (S. Nicolai zu Berlin, Johannisk. zu Werben, Kloster zu Zehdenik); die Anfertigungsorte sind freilich unbekannt. — In Frankreich fingen im Laufe des XII. Jahrh. die weltlichen Goldschmiede an mit den klösterlichen zu wetteifern und vereinigten sich in der 2. Hälfte des XIII. in Paris, Montpellier und Avignon (ebenso in Brüssel) zu Innungen. Taf. 49 des Albums zeigt den aus vergoldeter Bronze gearbeiteten Untersatz eines Reliquiengefässes des XIII. Jahrh. aus der Samml. Debruge (No. 954). — II. Im XIV. und XV. Jahrh. in Deutschland, Frankreich und dem Norden; für Frankreich besonders nach Leroy, Statuts et privilèges des orfèvres, für die Niederlande nach de Laborde, les ducs de Bourgogne (Paris 1849—52). Nach Anleitung fürstlicher Schatzverzeichnisse giebt der Verf. höchst lehrreiche Beschreibungen der einzelnen Gattungen von Tafelaufsätzen, Ess- und Trinkgeschirren, Schmucksachen u. s. w. Alle diese Schätze sind zu Grunde gegangen, und nur in Deutschland ist manches der Art noch im fürstlichen Besitze (besonders auch im Welfenschatze) zu finden. In Deutschland sind in grosser Anzahl kirchliche Monumente (Reliquiarien, Kelche, Ostensorien etc.) erhalten, deren der Verf. eine ganze Reihe bespricht, die sich in Cöln, Mainz, Regensburg, in der Kunstkammer zu Berlin, im Hôtel Cluny zu Paris, Aachen. Frankfurt a. M. und Würzburg befinden, viele andere dagegen übergeht. Eine grosse Anzahl aus den rheinischen Landen könnte aus dem Werke von aus'm Weerth und aus Schmidt's Kirchenmeubles nachgetragen werden; für Westfalen wären zu nennen der aus Soest stammende Kasten des heil. Patroclus, von Rigefried 1313, in der Kunstkammer zu Berlin, sowie zwei Reliquiare im Dom zu Osnabrück; für Norddeutschland ein silbernes Diptychon von 1388 in Marienburg, schöne Kelche und ein Prachtbuchdeckel in der Marienkirche zu Danzig. Dann durfte die Kunstthätigkeit Kaiser Karl's IV. in geschichtlicher Beziehung nicht übergangen werden, ebensowenig der Prager Domschatz und das von Fz. Bock publicirte Verzeichniss desselben von 1388, die Prachtgeräthe

*) Sitzungsberichte der Akademie der Wissensch. zu Wien (Philos.-hist. Classe) 21,416; vergl. auch S. 410.

in der Ambraser Samml. und der Schatz in St. Stephan zu Wien, das Reliquienkreuz Herzog Rudolph's IV. von 1363 zu Melk u. s. w. In Bayern der Domschatz zu Regensburg und der Stiftsschatz zu Alt-Ötting. Für das XV. Jahrh. wären auch die gedruckten, zum Theil illustrirten Heiligthumsbücher zu berücksichtigen gewesen. Man sieht, Deutschland ist in diesem Capitel zu kurz gekommen, und über England sagt der Verf. ungeachtet der Ueberschrift „le Nord de l'Europe“ kein Wort. — Im Album beziehen sich auf diesen Abschnitt: Taf. 50 ein aus vergoldetem Silber gearbeiteter Schrein in Tabernakelform mit emaillirten Heiligenfigürchen im Louvre. Taf. 51 zwei aus Elfenbein geschnitzte, in vergoldetes Kupfer gefasste Bischofstäbe und Taf. 53 ein Vortragekreuz von ausgezeichneter Schönheit, aus dem Basler Domschatze; Taf. 52 ein Sammetgürtel mit goldenen Verzierungen im Hôtel Cluny; Taf. 54 und 47 verschiedene Schmucksachen, Medaillons, Brochen, Ringe etc.; ausserdem auch Taf. 27 eine Statuette der heil. Anna von Hans Greiff, Goldschmied in Nürnberg, im Museum von Cluny (No. 3124).

§ 2. In Italien I. Das XIII. Jahrh. — Höchst interessante Mittheilungen aus dem über 600, meist profane Gegenstände umfassenden Verzeichnisse über den Privatschatz Bonifaz VIII. von 1295 in der k. Bibliothek zu Paris (Ms. no. 5189), sowie über mehrere Goldschmiede des XIII. Jahrh. zu Siena, Pistoja und Venedig und deren Arbeiten. Erhalten hat sich sehr wenig: ein gravirter und emaillirter silberner Kelch, inschriftlich von Guccio von Siena 1290, in der Kirche zu Assisi, ein kleiner Kelch aus vergoldetem Silber mit Filigran-Medaillons und kleinen Perlen im Domschatze zu Pistoja. — II.—VII. Im XIV. Jahrh. bildeten die toskanischen Goldarbeiter die Plastik in edlen Metallen aus, worüber Schnaase 7,486 ff. verglichen werden kann. — Dem von Andrea, einem Sohne Jacobs Ognabene, zu Pistoja für den Jacobialtar des dortigen Domes 1316 verfertigten und noch vorhandenen silbernen Paliotto, an welchem bis 1399 auch noch andere Künstler aus Florenz, Pisa u. s. w. betheiligt waren, widmet der Verf. (unter III) eine ausführliche Beschreibung und Taf. 56—60 des Albums und giebt im VI. Abschnitt zu Taf. 61—64 eine Monographie des silbernen Altars im Baptisterium zu Florenz, an welchem nach dem von Berto di Geri und Leonardo entworfenen Plane 1366—1402 die ausgezeichetsten italien. Goldarbeiter beschäftigt waren. — Als Hauptquelle über die Florentiner sind hauptsächlich die reichhaltigen Copien von Archivalien benutzt, die sich in der Magliabecchiana befinden und von dem Senator Carlo Strozzi † 1670 herrühren. Von Andrea Arditi (um 1338), welcher die lebensgrosse Silberbüste mit dem Haupte des heil. Zenobius im Dom zu Florenz

verfertigte, ist auch der Taf. 55 des Albums abgebildete emaillirte Kelch aus der Samml. Soltykoff (No. 54) gearbeitet. Das Paliotto des Hochaltares im Dom zu Monza ist ein Werk des Mailänd. Goldarbeiters Borgino de Puteo 1350—57. — Im IV. Abschnitt sind Notizen enthalten über mehrere Goldarbeiter der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. (Brunelleschi 1377—1459 etc.), und von noch vorhandenen Werken werden erwähnt die schwer zugänglichen Büsten der Ap. Petrus und Paulus von 1369 in der Laterankirche zu Rom (d'Agincourt, Sculpture Taf. 36 f.) und Verschiedenes aus den Kirchenschätzen von Monza, Venedig, Siena und Pistoja. — Der V. und VII. Abschnitt behandeln das XV. Jahrh., in welchem unter den Goldschmieden mehrere Künstler erscheinen, die auch als Bildhauer und Maler hohen Ruhm erwarben. Ghiberti (1381—1455), von dem zu Florenz in den Uffizien und im Dom Arbeiten aus vergoldeter Bronze erhalten sind; Giovanni Turini von Siena † 1455; Michelozzo (1396 bis gegen 1479, welcher die Taf. 61 des Albums abgebild. Silberstatue Johannes des Täufers für die Mittelnische des Altars im Baptisterium zu Florenz verfertigte, die von Vasari irrig dem Pollajuolo zugeschrieben ist; Verrocchio von Florenz (1432—88); Antonio del Pollajuolo (1426—98), von dem sich das Taf. 65 des Albums dargestellte, 1450 vollendete silberne Altarkreuz im Baptisterium zu Florenz erhalten hat. Thomas Finiguerra, geb. 1426, hauptsächlich berühmt durch seine Niellen; Lucas della Robbia (1400—81); Dominicus Ghirlandajo (1449 bis um 98); Francesco Francia (1450—1517). Vergl. Vasari. Viele andere sich nur mit der Goldschmiedekunst beschäftigende Meister erwähnt der Verf. aus archivalischen Quellen zu Florenz, Siena u. s. w. und schliesst das Capitel mit Aufzählung mehrerer Werke, die sich in den Kirchenschätzen zu Mailand, Pistoja und Monza befinden.

Cap. VI. Die Goldschmiedekunst im XVI. Jahrh. S. 507—92. § 1. In Italien. Auch itzt blieb diese Kunst noch eng verbunden mit der Sculptur, und der sich der Antike ergebende Geschmack beherrschte sowohl den Stil als die Wahl der Gegenstände. Den Mittelpunkt bildete Benvenuto Cellini (1500—71), von dem unbestritten echte Werke sehr selten sind, in Deutschland nach Labarte nur ein goldenes Salzfass, (Tafelaufsatz) und ein Email-Medaillon mit Jupiter und Leda im Antiken-Cabinet zu Wien und der Golddeckel eines kleinen Gebetbuches auf dem Friedenstein zu Gotha. Drei kostbare Kleinigkeiten aus der Samml. Debruge (Nr. 992—94) sind Taf. 68 des Albums abgebildet. Nach Cellini sind als Meister von Ruf nur zu nennen: Vanuola de Scesi und Antonio da Faenza. Bei dem Florentiner Max Soldani im XVII. Jahrh. erscheinen die schönen Vorbilder der beiden vorigen Jahrh. bereits vergessen.

§ 2. In Frankreich. I. Die Goldschmiedekunst im engern Sinne. Geschichtliches aus der Zeit Ludwig's XII., durch dessen beschränkende Edicte die Grossen des Landes veranlasst wurden, sich mit ihren Aufträgen wegen Tafelgeräthen nach dem Auslande zu wenden; indess unter dem Einflusse des Cardinals Georg v. Amboise († 1540), der auf seinem Schlosse zu Gaillon prachtvolle Schätze italienischer Arbeit zusammengehäuft hatte, erhielten die französischen Goldschmiede wenigstens die Erlaubniss, alle Arten von alten Silbergeräthen zu beliebigen neuen Façons umzuarbeiten, wodurch ihnen Gelegenheit wurde mit den Italienern zu wetteifern und unter Franz I. eine Stufe der Vollkommenheit zu erreichen, welche die unparteiische Anerkennung Cellini's bei seinem fast fünfjährigen Aufenthalte in Paris erlangte. Der Verf. bringt viele Namen bei von Goldschmieden und Beschreibungen ihrer untergegangenen Arbeiten für Kirche und Tafel und geht sodann auf den nachtheiligen Einfluss der Religionskriege über, unter welchem die Kunst nach und nach zum blossen Handwerke herabsank. Erhaltene Arbeiten aus der guten Zeit des XVI. Jahrh. sind selten, und im Louvre befinden sich nur 6 Nummern von unbekannten Meistern, darunter die Taf. 66 des Albums abgebildete, von einer Bacchusfigur getragene Schale mit dem Relief der Schmiede Vulcans (Nr. 847). — II. Die Juwelierkunst. Aufzählung und Beschreibung der verschiedenen Arten von Schmucksachen: Hutzeichen, Halsgeschmeide, Gürtel-Schlösser und Angehänge, Fingerringe; vergl. die Abbild. Taf. 67—69 des Albums. — Der III. Abschnitt handelt von einer in der 2. Hälfte des XVI. Jahrh. ausschliesslich in Frankreich üblichen Emaildecorirung der Krystallgefässe (Émaillerie cloisonnée en résille sur cristal), wobei man das Krystall (auch Glas), wie beim Émail champlevé das Metall, aber kaum 1 Millimeter tief ausgrub und den Grund und die Ränder der Vertiefungen durch blossen Druck mit dünnen Goldblättchen bekleidete, so dass ein Zellenwerk entstand, welches mit leichtflüssigem Email ausgefüllt wurde, und die Goldadern die Conturen der dargestellten Verzierungen bildeten. Das merkwürdigste Stück in dieser Technik ist eine Krystallschale mit der darauf angebrachten Chiffer der Diana von Poitiers in den Uffizien zu Florenz. Ein mit blauem Glase belegtes Uhrgehäuse im Louvre ist Taf. 143 des Albums dargestellt. Anhangsweise geschieht noch mehrerer französischer Goldarbeiter, auch des durch seine Gravirungen ausgezeichneten Stephan von Laulne um 1560 Erwähnung, der lange Zeit in Augsburg und Strassburg thätig war. — IV. Von den sogen. Limosinen, in Email gemalten Kupfergeschirren aller Art, die seit 1530 in Limoges verfertigt wurden, wo Franz I. unter Leitung des Malers Leonard eine königliche

Emailmanufactur errichtete, die auch für das Ausland arbeitete. Der Kunstwerth dieser Fabricate ist sehr ungleich, da derselbe lediglich von den damit beschäftigten Malern abhing. Das älteste datirte Stück ist eine Schale aus dem J. 1534 von Leonardo's Nachfolger Peter Ramee, von welchem in den Kunstsammlungen zu Dresden, Berlin, Gotha und München viele Sachen zu finden sind. — V. Von den zinnernen Tafelgeräthen, die schon im XIV. Jahrh. selbst an fürstlichen Höfen zum täglichen Gebrauche dienten, aber erst im XVI. Jahrh. in solcher Schönheit ausgeführt wurden (zunächst als Probestücke neu erfundener Façons), dass sie als Kunstgegenstände gelten konnten. Bewundernswerth sind die ciselirten Zinnsachen des unter Heinrich II. lebenden Franz Briot im Louvre und im Hôtel Cluny. Wenn der Verf. den bei Cicognara (Storia della scultura 2,434) erwähnten Zinngiesser Daniel Enderlein wegen seines französischen (?) Namens als Landsmann ansieht, so dürfte Deutschland wohl gegründetere Ansprüche haben: ein Kasper Enderlein, Giesser und Ciseleur, von Basel gebürtig, lebte in Nürnberg († 1633) wo er die schöne zinnerne Taufschüssel nebst Kanne verfertigte, die sich noch in der dortigen Lorenzkirche befinden. Die Schüssel zeigt als Hauptdarstellung eine Maria in der Glorie, umgeben von den Bildern der Minerva mit den sieben freien Künsten und Elementen, die Kanne die allegorischen Figuren der Jahreszeiten und Welttheile. Vergl. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben S. 183.

§. 3. Die Goldschmiedekunst des XVI. Jahrh. ausserhalb Italien und Frankreich. Der Verf. erwähnt, wie sich der italienische Einfluss auch in Deutschland geltend machte, und dass in Nürnberg und Augsburg, später auch in Dresden, Frankfurt a. M. und Cöln geschickte Goldarbeiter thätig waren. Nürnberg bewahrte länger als Augsburg specifisch deutsches Gepräge, aber nach dem ersten Drittel des Jahrh. wurden die deutschen Goldarbeiten den italienischen zum Verwechseln ähnlich und unterscheiden sich von diesen nur in der stets eigenthümlichen Form und in der Anbringung der Emaillen. Es kann nichts anmuthiger sein als die Arabesken der deutschen Goldschmiede und nichts reizender als die Figuren, aus denen die Henkel der Kannen gebildet sind. Die reichste Auswahl solcher Sachen bietet die Schatzkammer zu München und was kirchliche Gegenstände anbelangt, die über letzterer belegene Reiche Kapelle; vergl. Taf. 73—75 die Abbild. eines emaillirten goldenen Kelches aus der Zeit des Kurfürsten Max I. (1596—1661) und einer emaillirten Goldschale von Augsburger oder Nürnberger Arbeit. Auch die Schatzkammer zu Wien, das Grüne Gewölbe in Dresden und die Kunstkammer zu Berlin verdienen Beachtung. Der Verf. führt viele Namen der betr. Goldarbeiter

an, und noch mehrere finden sich im Conversationslexikon für bild. Kunst 5, 268—72 genannt, worauf wir der Kürze halber verweisen. Ueber den Nürnberger Hans Pezolt (1551—63), von welchem Labarte nur ein Schaustück auf Albr. Dürer namhaft macht, findet sich Näheres in Mayer's Nürnb. Geschichts- u. s. w. Freund 1842 S. 95. Als ein grösseres Werk von kirchlichem Charakter hebt der Verf. den von Augsburger Meistern 1607 vollendeten Altar in der Reichen Kap. zu München besonders hervor und giebt von demselben eine eingehende Beschreibung. Abbild. von deutschen Goldarbeiten des XVI. Jahrh. sind ausser den bereits erwähnten im Album enthalten: Taf. 61 eine vergoldete und emaillirte Silberkanne nebst Schüssel von 1535 mit Reliefdarstellungen der Eroberung von Tunis durch Karl V. im Louvre (Nr. 844 f.); Taf. 72 eine in Gold gefasste Schale aus Rhinoceroshorn nebst dazu gehöriger Platte in München und daselbst dem Benvenuto Cellini zugeschrieben; auf Taf. 75 ein dem Ciseleur Theodor de Bry, geb. zu Lüttich 1528 † zu Frankfurt a. M. 1598, zugeschriebenes Messer mit goldener Schale aus der Samml. Debruge (Nr. 924). — In England erfreute sich zur Zeit der Königin Elisabeth der Goldschmied Peter Paterson zu Norwich eines ausgebreiteten Rufes.

Ein „Conclusion" überschriebener Abschnitt giebt endlich einen Ueberblick über die französischen und deutschen Goldarbeiter des XVII. und XVIII. Jahrh. und ihre Werke, der aus dem Conversationslexicon für bild. Kunst 5,276 ff. und aus Sighart, Bayer. Kunstgesch. S. 702 f. vervollständigt werden kann. Ausgelassen ist bei Labarte u. a. der Cölner Goldschmied Conrad Duisbergh, welcher den Prachtschrein des heil. Engelbert im Domschatze verfertigt und 1633 vollendet hat; vergl. Kugler, Kl. Schr. 2,335.

Den Schluss des Bandes (S. 593—605) bildet eine gedrängte Uebersicht über die künstlichen Schlosserarbeiten. Mit fast ausschliesslicher Berücksichtigung Frankreichs bespricht §. 1 das Mittelalter nach den eingehenden illustrirten Artikeln (Grille, Heurtoir, Serrurerie) in den beiden Dictionnaires von Viollet-le-Duc und nach den Annales archéol. 1,222; 10,118 u. s. w. §. 2. Das XVI. Jahrh., wo ausser der Bearbeitung aus dem Groben mit dem Hammer die Feile benutzt wurde, deren Gebrauch die früheren geschickten Schmiede fast immer verschmäht hatten. Der Beschlag einer Gürteltasche und zwei Schlüssel aus ciselirtem Eisen sind Taf. 76 des Albums abgebildet.

Theil III. Malerei. S. 1—326. Die Einleitung giebt einen allgemeinen Ueberblick über die Geschichte der Malerei von Constantin dem Grossen an und bezieht sich im übrigen auf die dem 1. Theile vorausge-

schickte allgemeine kunstgeschichtliche Einleitung. Der Ansicht des Verf., als ob im Abendlande in der Zeit zwischen den Karolingern und den Ottonen, im X. Jahrh. die Malerei gänzlich darnieder gelegen habe, muss in Beziehung auf Deutschland entgegen getreten werden, da, wie in Kugler's Gesch. der Malerei, 2. Aufl. 2, 126 ff. gezeigt ist, in Betreff der Masse malerischer Productionen selbst das übel berufene X. Jahrh. so fruchtbar gewesen ist, als irgend ein anderes. Als seine Aufgabe bezeichnet der Verf. die Geschichte der Malerei in ihrer Anwendung auf die Denkmale des Privatlebens und auf die mit der Malerei in Verbindung stehenden Erzeugnisse der Kunsthandwerke, also Büchermalerei und Glasmalerei, sodann Emailarbeit, Mosaik, eingelegte Arbeit, Weberei, Stickerei.

Die Büchermalerei. Da es dem trefflichen Waagen leider nicht vergönnt gewesen ist, die Arbeit seines Lebens in der von ihm beabsichtigten Herausgabe einer Geschichte der Miniaturmalerei vollenden zu können, so haben wir diese äusserst fleissig behandelte Abtheilung des vorliegenden Werkes um so freudiger willkommen zu heissen, indem dieselbe, zum Theil auf den veröffentlichten Vorarbeiten Waagen's beruhend, uns Ersatz zu bieten im Stande ist.

Cap. I. Von Constantin bis zum Untergange des byzantinischen Reiches S. 9—78. §. 1. Im abendländ. Reich, in Italien. Besprechung der bekannten Hdss. des Virgil und Terenz in der k. Bibl. zu Paris Nr. 7899. Es ist nicht ganz richtig, wenn der Verf. meint, dass nach der Zerstörung des Reiches bis zum Ende des VIII. Jahrh. von Büchermalereien in Italien keine Spur vorhanden sei, und zwar gerade in Beziehung auf die von ihm zum Beweise angeführte Bücherei des Cassiodorus: denn abgesehen von Stadtplänen und Landkarten, die in seiner Klosterbibliothek zu finden waren, enthielt die grössere Bibel auch eine Zeichnung von dem Zelt und Tempel des Herrn (Exod. 25,20), und eine besondere Sammlung von Zeichnungen als Entwürfen für kunstvolle Buchdeckel (Cassiodor, Instit. div. lit. c. 5. 12. 25); vergl. Piper, Einleit. in die monumentale Theol. S. 186. Von eigentlichem Bilderschmuck der Handschriften ist allerdings keine Rede; man wird aber gerade bei Cassiodor den Keim und die Anregung zu der später auf den Schmuck der Bücher verwendeten Kunstübung in den Klöstern erkennen dürfen. Die longobardischen Miniaturen des VII. Jahrh. (v. Ruhmohr, Ital. Forschungen 1,186 f.) ignorirt der Verf., es sind freilich roh gesudelte, mit Farbenflecken ausgefüllte Umrisse. — §. 2. Im morgenländ. Reiche. I. Von Constantin bis Leo dem Isaurier, 325—717. Notizen über die von Constantin und von Zeno gegründeten, resp. 476 und 730 in Asche gelegten Bibliotheken und ausführliche Besprechung der zu Wien befind-

lichen alten byzantin. Codices, über welche wir auf Waagen's artistische Würdigung (Wiens Kunstdenkm. II.) verweisen können, sowie der ebenfalls kunstgeschichtlich bekannten syr. Evangelienhandschr. von 586 in Florenz, der christl. Topographie des Cosmas und der Rolle mit der Gesch. des Josua in der Vaticana. Zur Erläuterung dienen im Album: Taf. 77 Jacob und seine Söhne aus der Wiener Genesis; Taf. 78 die Prinzessin Juliana Anicia, thronend zwischen der Klugheit und der Hochherzigkeit aus dem Dioskorides ebd.; Taf. 79 die Kreuzigung und die Auferstehung aus dem syr. Codex der Laurentiana; Taf. 80 die Sängerchöre der sämmtlichen Verfasser des Psalters mit David und Salomo in der Mitte und zwei Tänzern unten aus der Topographie des Cosmas. — II. Von Leo dem Isaurier bis Michael III., 717—842. Aus dieser bilderstürmerischen Zeit hat sich keine einzige Bilderhandschrift erhalten: die Maler beschränkten sich auf ornamentale Initialen, wovon das Evangelium Nr. 63 der k. Bibl. zu Paris geschmackvolle Beispiele zeigt. — III. Von Michael III. bis Basilius II., 842—976. Es kommen hier die von Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris S. 201 ff. besprochenen Codices der k. Bibl. zu Paris in Betracht. Proben giebt das Album: Taf. 81 die schöne Darstellung zu Ezech. 37,1—11, Fol. 438 der Predigten des Gregor Naz. (Nr. 510); Taf. 82. David zwischen der Prophetia und der Sophia Bl. 7 des Psalmenkommentars (Nr. 139), dessen Bilder Schnaase (Zeitschr. f. bild. Kunst 1868 S. 169 f.) nach ihrem wahren Werthe gewürdigt hat; Taf. 83 und 84 figürliche Ornamentationen aus den Evangelienbüchern Nr. 64 und 70. — IV. Von Basilius II. (976—1025) bis zum Ende des XII. Jahrh. Den beginnenden Verfall charakterisiren ein Psalter Basilius II. in der Bibliothek von S. Marco in Venedig (Proben Taf. 85 und 86 des Albums) und das bekannte Menologium Graecorum, über welches Kugler, Gesch. der Malerei 2. Aufl. 1,91 verglichen werden kann. Die Bilder in den Homilien des Mönches Jacobus in der Vaticana Nr. 1162, die theils vom Ende des X., theils vom Ende des XI. Jahrh. stammen, sind denen in dem Codex Nr. 1208 in der k. Bibl. zu Paris ganz ähnlich, und das Taf. 87 des Albums aus Fol. 61 der Pariser Handschrift wiedergegebene Bild mit Scenen aus der Kindheit Mariä kommt beinahe ebenso in dem vaticanischen Codex Fol. 44 vor. Mehrere Codices aus der 2. Hälfte des XI. Jahrh. zeigen sehr kleine Figuren in mangelhafter Zeichnung, aber in glänzenden Farben, z. B. das Evangeliarium Nr. 74 in der k. Bibl. zu Paris, die Scala des Johannes Climacus Nr. 394 in der Vaticana, das Evangeliarium Nr. 23 und das Evangelistarium Nr. 244 in der Bibl. von S. Lorenzo zu Florenz. Von bestimmtem Datum ist der für Nicephorus Botoniates (1078—71) geschriebene Chrysostomus in der Pariser Bibl. (F. Coislin Nr. 79) mit vier ver-

schiedenen, aber einander gleichenden Bildern des Kaisers, denen Labarte Porträtähnlichkeit nachrühmen möchte. Unbekannt scheint ihm der 1853 in der Versteigerung Borell für das brit. Museum erstandene von Waagen in der Zeitschr. für Archäol. und Kunst 1,97—108 beschriebene Codex geblieben zu sein, welcher den Psalter und kirchliche Gesänge mit der Bezeichnung des J. 1066 enthält, und dessen sehr zahlreiche Miniaturen auf den Rändern der 208 Bl. umfassenden Handschrift durch ihre Darstellungen unsere Kenntniss des byzantinischen Bilderkreises erweitern. Im XII. Jahrh. zeigt sich der Verfall immer mehr; Beispiele sind ein Psalter von 1120 aus St. Gereon zu Cöln in der k. Bibl. zu Wien (Lambeccius 3, 36), die Panoplia des Mönchs Euthymios um 1110—18 in der Vaticana Nr. 666) und ein Evangelienbuch um 1118—43 ebd. (F. d'Urbin Nr. 2), das Evangeliar Nr. 1156 ebd., das Evangeliar Nr. 14, pl. VI. in der Laurentiana zu Florenz und ein anderes zu Wien (Lambeccius 3,41 Nr. 28). — III. Vom Beginn des XIII. Jahrh. bis zum Fall des Reiches. Als Zeugen der tiefsten Erniedrigung des Byzantinismus im XIII. und XIV. Jahrh. führt der Verf. 6 Pariser Codices und das Werk des Priesters Johann von Tarsus in der Vaticana (Nr. 1231) vor und giebt im Album Taf. 88 das Dedicationsblatt mit der kaiserl. Familie aus einem im Louvre befindlichen Codex des Pseudo-Dionysius Areopag., welchen Manuel II. Paläologus († 1425) der Abtei St. Denis als Geschenk übersendet hatte. Die sauber ausgeführten Gesichter der Figuren stehen hier im crassesten Gegensatze gegen die jeglicher Modellirung entbehrenden prunkenden Gestalten mit den nur schematisch angedeuteten Füssen.

Cap. II. Die abendländ. Büchermalerei, vom Untergang des römischen Reiches bis zum Schluss des XVI. Jahrh. S. 79—305. § 1. Von 476 bis auf Karl den Grossen. Die Anfänge sind in den irischen und angelsächsischen Klöstern zu suchen und werden an dem phantastischen Geriemsel der Initialen und der Ränder nachgewiesen in sieben Pariser Hds. des VII. Jahrh. und an den noch seltsamer componirten Zierbuchstaben eines angels. Evangeliars in derselben Bibl. (No. 9389) aus dem VIII. Jahrh. Es enthält Fol. 18 als kalligraphische Arabeske eine sitzende Menschenfigur, die der Schreiber als solche durch die Beischrift „Imago hominis" erst erkennbar gemacht hat, und gehört derselben Schule an, wie das berühmte Cuthbert-book von etwa 650 im Brit. Museum. Vergl. Waagen a. a. O. 1,134 und 3,241. Einiger dieser Epoche enstammende Codices befinden sich auch in der Stadtbibl. zu Laon. — § 2. Vom Regierungsantritt Karl's des Gr. bis zum Ende des X. Jahrh. I. Bei den Franken und in Italien. Ueber die karolingische Büchermalerei kann Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris S. 234 ff., auch dessen Handbuch S. 2 f.

verglichen werden. Labarte bespricht drei hierher gehörige Pariser Hds., ein Evangelienbuch von 793 in der Bibl. zu Abbeville und das Evangeliarium der Stadtbibl. zu Trier, aus dem Kugler, Kl. Schr. 2,338 f. Proben gegeben hat. Von Italien angehörigen Codices kommen vier in Betracht, die sich in den verschiedenen Bibliotheken von Paris befinden. — II. Unter den Nachfolgern Karl's des Gr. in Frankreich und Italien, bis zum Tode Karl's des Kahlen. Es werden besprochen: Die Bibel Karl's des Kahlen aus dem Martinskl. zu Tours, um 850, im Monarchenmuseum des Louvre; das Evangelienbuch des K. Lothar um 843—55, das Sacramentarium Bischofs Drogo († 855) und ein Messkanon, aus Metz, in der k. Bibl. zu Paris, sowie zwei ebd. befindliche Evangelienbücher. Die Bibel der Benedictiner von S. Paolo f. l. m. zu Rom sucht Labarte auf das Martinskloster zu Tours und auf Karl den Kahlen zurückzuführen, der dieselbe wahrscheinlich 875 als Geschenk mit nach Rom gebracht habe, allein es ist durch Pertz aus paläographischen und von Waagen aus artistischen Gründen mit Bestimmtheit nachgewiesen, dass dieser Codex als ein erst von Karl dem Dicken veranlasstes Denkmal anzuerkennen ist. Vergl. Deut. Kunstbl. 1850 S. 92. Den sich unter den Schreibern des Evangeliariums aus St. Emmeram in der Hofbibl. zu München (Cim. 55) nennenden Liuthard glaubt Labarte in dem Lithuard wieder zu erkennen, welcher zwischen 842 und 69 das Gebetbuch Karl's des Kahlen im Monarchenmuseum des Louvre geschrieben hat. Von den drei Bildern dieses Codex sind die beiden ersten (der thronende König; David und die vier Harfenspieler) Taf. 89 des Albums dargestellt. — III. Vom Tode Karl's des Kahlen bis zum Regierungsantritt Kaiser Otto's II. (877—973). Das verachtete X. Jahrh. hat der Verf. sehr oberflächlich behandelt, und die vom Byzantinismus freien, noch in antiker Weise aufgefassten und in ihrer Weise höchst achtbaren Leistungen der Malerschule von St. Gallen werden in eilf Zeilen abgefertigt. Er weiss nur von reissendem Verfall zu berichten, und die Sonne geht für ihn erst auf mit den im Gefolge der Theophanu anlangenden griechischen Künstlern; aber freilich hat die Blüthe, zu welcher sich Deutschland schon seit 919 unter den ersten Sachsenkönigen aufschwang, selbst in unserem eigenen Vaterlande erst unlängst Anerkennung gefunden. Das von dem heil. Ulrich (923—73) eigenhändig geschriebene Evangelistarium in der Münchener Hofbibl. erwähnt der Verf. erst im folgenden Zeitraum (S. 130) und nennt die nach Waagen's Urtheil (Deut. Kunstbl. 1850 S. 98) äusserst sauber und nett mit sorgfältiger Schattenangabe in Guasch ausgeführten Miniaturen desselben incorrect in der Zeichnung, schlecht in den Gewandmotiven und roh in den Farben. Das von demselben heil. Ulrich herrührende, den

nämlichen Kunstcharakter, nur helleres Colorit zeigende Evangelienbuch im Brit. Museum (Harleian. Nr. 2970), welches Waagen in den Treasures of art in Great Britain 1,196 beschrieben hat, führt Labarte nicht an; bespricht dagegen ausser der bekannten Evangelienharmonie des Otfried von 889 in der k. Bibl. zu Wien noch acht aus Worms, aus England, aus Noailles, Limoges etc. stammende Handschriften in Pariser Bibliotheken. Die drei von dem Abt Heldrich zu Auxerre um 989—1010 gemalten Bilder in dem Hesekiel-Comentar der k. Bibl. (Nr. 12302 lat.) werden als wahrhaft entsetzlich geschildert. — Aus Italien sind Miniaturen nicht bekannt. — § 3. Seit Otto II. (973) bis zu Ende des XII. Jahrh. I. In Deutschland und in den Niederlanden. Der Verf. erkennt an, dass es in den deutschen Klöstern des X. Jahrh. eine rein deutsche Malerschule gab, welche ohne Beihülfe der Byzantiner bemüht gewesen sei, der Kunst eigene neue Wege zu öffnen, wofür er als Zeugen das Antiphonarium des Mönchs Nother von Prüm (in der Eifel) vom Ende des X., und ein Sacramentarium vom Anfange des XI. Jahrh., beide in der k. Bibl. zu Paris, anführt und aus ersterem Taf. 90 des Albums zwei Bilder als Proben mittheilt. Als unter Mitwirkung byzantinischer Maler entstanden bezeichnet er den Egbertischen Evangeliencodex (um 975—93) in der Stadtbibl. zu Trier, das Echternacher Evangeliarium Otto's III. in Gotha und ein Evangeliarium Otto's II. in der k. Bibl. zu Paris (Nr. 10558 lat.), von welchem letzteren er eine eingehende Beschreibung giebt. In der That erscheint in den Miniaturen dieses Codex das byzantinische Gepräge so stark, dass man mit Labarte die Mitwirkung eines griechischen Malers anzunehmen sich bewogen finden muss. Als neu tritt uns übrigens die Annahme entgegen, dass die Kaiserin Theophanu wohl nur eine kleine Zahl griechischer Künstler werde berufen haben, es hätten sich indess im Laufe des XI. Jahrh. die byzantinischen Maler in Deutschland reissend vermehrt und bald ihren Einfluss auf das Gesammtgebiet aller Künste geltend gemacht; sie hätten zwar wesentlich zum Fortschritte beigetragen, letzterer sei jedoch desshalb nicht allzu bedeutend gewesen, da damals die Byzantinische Kunst selbst rasch ihrem Verfall entgegen ging. Offenbaren Vortheil hätten die deutschen Maler aber sicher davon gehabt, wie aus den verdienstlichen Miniaturen des XII. Jahrh. ersichtlich sei. Ueber die das XI. eröffnenden schönen Bamberger Bilderhandschriften Heinrich's II., die sich theils in Bamberg, theils in München (Cim. 56—60) befinden und durch die Umrisse in Förster's Denkm. d. Malerei 2,15—18 in weiteren Kreisen bekannt sind, eignet sich der Verf. wörtlich das Urtheil Waagen's an; die verwandten Hildesheimer Codices werden nicht erwähnt, dagegen zwei Handschriften

der k. Bibl. zu Paris (ein Missale Nr. 817 lat. vermuthlich aus Cöln stammend und ein Evangelienbuch Nr. 275), welche derselben Zeit und Richtung angehörig von deutschen Malern herrühren, in denen der Verf. wirkliche Zöglinge der griech. Schule zu erkennen meint. Das erst neuerlich bekannt gewordene bilderreiche Echternacher Evangelienbuch K. Heinrichs III. in der Rathsbibl. zu Bremen und die prachtvolle, jetzt im Escorial befindliche Evangelienhandschrift, ein Geschenk desselben Kaisers an den Dom zu Speier*), wären an dieser Stelle hinzuzufügen. Den Fortschritt des XII. Jahrh. charakterisirt Labarte durch die Probe welche Taf. 91. des Albums aus einem Psalter in der k. Bibl. zu Paris (F. de l'Oratoire 32) giebt und führt ausserdem noch ein ebd. befindliches Evangeliar (F. la Valière 55) und den berühmten Codex der Herrad von Landsberg in der Univ.-Bibl. zu Strassburg**) an. — Von niederländ. Miniaturen findet nur der Hiobcommentar der Pariser Bibl. (Sorbonne 267) Erwähnung und zwar besonders desshalb, weil der Maler den Hiob in der Tracht eines flämischen Bürgers und auch die übrigen Personen in dem Costüm seiner eigenen Zeit dargestellt hat: ein „Usage ridicule", welcher besonders in der niederländ. Malerei fast zur allgemeinen Regel werden sollte. — II. In England. Von der hier und in Frankreich üblichen Illustration der Bücher lediglich durch incorrecte Federzeichnungen machen nur drei wohl aus einer Quelle abzuleitende Handschriften eine rühmliche Ausnahme, ein Benedictionale im Besitz des Herz. von Devonshire, geschrieben von dem Mönche Godeman für Bf. Aethelwold von Winchester († 984), ein Missale und ein Benedictionale in der Bibl. zu Rouen, beide letztere von Champart († 1052 als Erzbf. von Canterbury) aus England nach Frankreich gebracht, deren Miniaturen in Guasch und Gold in ziemlich richtiger Zeichnung mit Anlehnung an antike Traditionen ausgeführt sind, wesshalb der Verf. den Mönch Godemann für einen Schüler der Griechen zu halten geneigt ist. Die ausserdem noch vorhandenen engl. Malereien in einigen Handschriften des XI. und XII. Jahrh. in der k. Bibl. zu Paris bekunden nur den Verfall, und ein Fortschritt macht sich erst in der prachtvollen Bibel aus der 2. Hälfte des XII. Jahrh. bemerklich, die sich in der Bibl. St. Geneviève (A. L. 5.) befindet und deren Bilder mit lebhaften Farben in Guasch ausgeführt sind. — III. In Frankreich. Frankreich musste hinter Deutschland zurückbleiben, da es zu Anfang dieses Zeitabschnittes daselbst keine Griechen gab. Die graphischen Versuche, die in dem Jahrh. der Normanneneinfälle und inneren Kriege gemacht wurden, constatiren die seltsamste Barbarei.

*) Wattenbach, Ferienreise nach Spanien S. 232.

**) Bestätigt sich wirklich dessen Untergang?

Am tiefsten stehen die aquarellirten Federzeichnungen in einem aus Limoges stammenden Missale der k. Bibl. zu Paris (Nr. 821 lat.), dann folgen die Bilder eines Missale ebd. Nr. 10547 lat. mit Bestienverzierungen der Initialen, ein Missale von 1060 (ebd. Nr. 818 lat.), ein Leben des heil. Germain (ebd. Nr. 13758 lat.) und eine auch im Colorit vervollkommnete Bibel aus Limoges vom Ende des XI. Jahrh. (ebd. Nr. 8 lat.). Byzantinischen Einfluss verrathen die Guaschmalereien eines Missale aus St. Denis (ebd. Nr. 666 lat.). In den zahlreich erhaltenen Bilderhandschriften aus dem XII. Jahrh. finden sich Anfangs immer noch aquarellirte Federzeichnungen ohne alle Modellirung (so in den Codices 5058 und 1618 lat. ebd.), und erst etwas später kommen wieder, freilich schlecht ausgefallene Versuche in Guasch vor (in einer Bibel aus Limoges, ebd. Nr. 242 lat. und in einer Bibel aus der Bibliothek Colbert, ebd. Nr. 58 lat., etwas besser schon in einem Antiphonarium von 1188, ebd. St. Martin des Champs Nr. 35). — IV. In Italien. Die von d'Agincourt, Peinture Taf. 53—56 und 76 f. mitgetheilten italien. Miniaturen des XI. und XII. Jahrh. geben in ihren unsicheren Conturen und in ihrer nur aus einer Art von gefärbtem Wasser bestehenden Färbung eine traurige Vorstellung von dem tiefen Verfall der Malerei.

§ 4. Das Abendland, mit Ausnahme von Italien, seit Anfang des XIII. Jahrh. bis gegen 1350. Ueber die mit dem Auftreten der Gothik in der Architektur sich auch in der Malerei bekundende gänzlich veränderte Richtung können wir auf Schnaase 5, 640 ff. verweisen. Unter den französischen Bilderhandschriften zu Paris bezeichnet ein Psalter der Königin Blanca, Gemahlin Ludwigs VIII., dem sie sich im J. 1200 vermählte, und welches im Monarchenmuseum aufbewahrt wird, den Uebergang. Dafür, dass die Miniaturen in dem ebd. befindlichen Psalter des heil. Ludwig, aus dem Taf. 92 des Albums Proben giebt, wirklich in der Zeit dieses Königs und nicht, wie Waagen (Kunstw. und Künstler in Frankreich 3, 301) gemeint hat, erst gegen 1300 entstanden sind, führt Labarte dieselben Gründe an wie Schnaase a. a. O.*) und weist ausserdem noch darauf hin, dass auch das Wappenzeichen der Gemahlin des Königs, Margaretha von Provence, auf den Bildern vorkommt. Als ebenfalls der Zeit Ludwigs IX. angehörig nennt der Verf. noch drei Handschriften der k. Bibl. und aus der späteren Zeit des XIII. Jahrh. in derselben Bibliothek das Fragment des Lancelot (Nr. 342 fr.), interessant wegen der

*) Zur näheren Zeitbestimmung dieser Miniaturen hat Schnaase 6,542 noch auf einen in der Ambrosiana zu Mailand befindlichen, nahe verwandten Codex moralischen Inhalts hingewiesen, welcher 1279 auf Befehl Philipp's III. von Frankreich von dem Dominicaner Frater Lorant compilirt wurde.

Bewaffnung, den Abriss der Chronik Sigberts von 1278 (Nr. 696 fr.) wegen der durch schwarze Flecke angedeuteten Schatten und einen Kalender aus der Champagne von 1285 (Nr. 412 fr.), dessen begabter Illuminist Henri seinen Namen eingeschrieben hat. Die Miniaturen aus der ersten Hälfte des folgenden Jahrh. unterscheiden sich nur durch das Streben nach kräftigerer Modellirung und die beiden Handschriften Nr. 1156 und 241 der k. Bibl. zeigen schüchterne Versuche die Schatten in den Gewändern durch dunklere Localfarben anzugeben. Das von Schnaase 6,543 beschriebene interessante Gebetbuch von circa 1314 aus dem picardischen Nonnenkloster Sayaux im Kupferstichcabinet zu Berlin ist Herrn Labarte unbekannt geblieben. — In Deutschland dauert der byzantinisirende Stil länger fort als in Frankreich, und den Uebergang bezeichnet hier der Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (1193—1216) in der Privatbibl. des Königs zu Stuttgart, worüber auf Waagen's Handbuch 1,20 ff. verwiesen wird. Als gleicher Richtung angehörig bezeichnet der Verf. eine schöne Figur des heil. Gregor in der Handschrift 2287 lat. der k. Bibl. zu Paris. Jede byzantinische Spur ist dagegen in den ebd. befindlichen Handschriften 3884 und 796 lat. verschwunden. Aus dem XIV. Jahrh. besitzt dieselbe Bibliothek eine Sammlung deutscher Minnelieder (Nr. 32 all.) mit zahlreichen illuminirten Zeichnungen. — In den Niederlanden macht sich in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. der Byzantinismus noch bemerklicher als in Deutschland, wofür Labarte denselben Grund angiebt wie Waagen a. a. O. S. 34, aber nachher drang die französische Technik in Flandern ein, wie mehrere Handschriften der Bibl. zu Cambray beweisen. — Die englischen Miniaturen aus dieser Periode behandelt der Verf. sehr obenhin, und wir verweisen auf Schnaase 5,651 ff.

§ 5. Im Abendlande, mit Ausnahme Italiens, von 1350 bis gegen 1410. Die statt der alten, lediglich illuminirenden seit Mitte des XIV. Jahrh. aufkommende neue Malweise mit Deckfarben, die von Waagen, Handbuch 1, 49 f. charakterirt ist, macht sich zuerst in Flandern geltend. Beide Manieren neben einander erscheinen in einem Codex (Nr 274) von 1331 und in einer schönen Foliobibel (Nr. 327) der Bibliothek zu Cambrai. Die älteste datirte franz. Handschrift mit Bildern der neuen Art, selbst schon mit landschaftlichen Hintergründen, ist die dem König Johann (1320—64) zugeeignete Uebersetzung des Livius von Peter Berceure in der k. Bibl. zu Paris Nr. 30. Dagegen finden sich in mehreren für Karl V. († 1380) ausgeführten illustrirten Handschriften noch schachbrettartige Gründe, in anderen, z. B. in der Bibel dieses Königs im Monarchenmuseum sind die Miniaturen monochromatisch, mit leichter Colorirung des Fleisches, der

Haare u. s. w. Ueber andere Bilderhandschriften aus dieser Periode in der k. Bibl. zu Paris kann auf Waagen, Kunstwerke und Künstler S. 331 ff. verwiesen werden; die drei am vorzüglichsten ausgestatteten sind das Gebetbuch des Herzogs von Berry (Nr. 1391 f.), der für denselben Fürsten 1409 vollendete Psalter (Nr. 919 lat.) und ein anderes unter dem Namen Bréviaire de Belleville bekanntes Psalterium (Nr. 10483 lat.), ursprünglich ein Geschenk Karl's VI. an Richard II. von England; doch werden dieselben an Grösse und Schönheit der Miniaturen noch übertroffen durch das ebenfalls für den Herzog Jean de Berry ausgeführte Gebetbuch im Besitze des Herzogs von Aumale, welches Waagen in der Zeitschr. für Archäol. und Kunst 2,231 ff. beschrieben und Labarte nicht erwähnt hat. — Auch fehlt unter den von Labarte aufgezählten Namen von Miniatoren dieses Zeitraumes der von Waagen, Handbuch 1,50, genannte Presbyter Lorenz von Antwerpen, der um 1366 in Gent thätig war, und über die für Karl V. beschäftigten Maler kann das Deut. Kunstbl. 1856. S. 268 ff. verglichen werden. Von deutschen Miniaturen unter niederländ. Einfluss führt der Verf. nur einen Heilsspiegel der k. Bibl. zu Paris (Nr. 511 lat.). mit grau in grau gemalten Bildern an. In den böhmischen Büchermalereien, über die nach Waagen's Handbuch 1,56 ff. berichtet wird, findet er mit Darcel (Excursion en Allemagne p. 47) deutlich erkennbar italienische Einwirkung, worüber Schnaase 6,479 nachgelesen werden kann. Mit Unrecht fällt er nach einigen in der k. Bibl. zu Paris befindlichen Proben von untergeordnetem Werthe ein geringschätziges Urtheil über die englische Miniaturmalerei dieser Zeit, die bei Schnaase a. a. O. S. 598 ff. in vortheilhafterem Lichte erscheint.

§ 6. In Flandern, Holland und Deutschland, XV. und XVI. Jahrh. I. In Flandern von c. 1410—67. Als Hauptquelle über die Schule der van Eyck sind de Laborde, les Ducs de Bourgogne und das Handbuch von Waagen benutzt, doch haben die biogr. Notizen von Weale (Journal des Beaux-arts 1861. 15. Févr.) über Memling schon Berücksichtigung gefunden. Nähere Besprechung ist der Bücherliebhaberei Herzogs Philipp des Guten (1419—67) und seiner Cavaliere gewidmet. Louis von Brügge, Seigneur de Gruthuyse († 1492), brachte theils durch Ankauf, theils durch unter seiner eigenen Leitung ausgeführte Bestellungen viele prächtige Handschriften zusammen, die nach seinem Tode in grosser Anzahl an die Könige von Frankreich übergingen und noch in der Pariser k. Bibliothek befindlich sind; andere Miniaturen der flandr. Schule aus dieser Zeit sind in Kopenhagen, Wien, Brüssel und im Haag. — II. Von 1467 bis zum Ende des XV. und im XVI. Jahrh. Dieser Ab-

schnitt beginnt mit einer ausführlichen Besprechung des berühmten Brevier Grimani in der St. Marcusbibl. zu Venedig und des Gebetbuches Karls V. in der k. Bibl. zu Wien, wobei der Verf. ganz dem Handbuche von Waagen S. 128 und 138 folgt und wegen weiterer Details auf Curmer, Appendice aux évangiles (Paris 1864) verweist und auf die von Letzterem in den Évangiles des dimanches et fêtes publicirten zahlreichen Abbild. aus dem Codex Grimani. Ref. macht auf die von Perini (Venedig 1862) herausgegebenen Photographien mit Text von Zanotto aufmerksam, welcher die Entstehung dieses mit 110 trefflichen Bildern geschmückten Gebetbuches unter P. Sixtus IV. (1471—84) zur Gewissheit gemacht und die Ausführung in der Werkstatt Memlings angenommen hat. Derselben Meinung ist auch (gegen Harzen in Naumann's Archiv 4,3) E. Förster, der in seinen Denkm. d. Malerei 11,25—53 den Codex sehr eingehend beschrieben und als Probe sechs Bildertafeln in Originalgrösse mitgetheilt hat. Dann folgt bei Labarte die Aufzählung der wenigen, aus dem Werke von de Laborde bekannten niederl. Büchermaler der Zeit und eine Beschreibung mehrerer für den bereits genannten Louis von Brügge angefertigten Bilderhandschriften der k. Bibl. zu Paris und einiger anderer, unter welchen die 13 Miniaturen eines in der Bibl. des Arsenals (T. L. 199) befindlichen Gebetbuches, die man dem Memling zugeschrieben hat, den ersten Rang einnehmen. — III. Einfluss der niederländ. Schule in Deutschland, England, Holland und im südl. Europa. Von den deutschen Büchermalereien dieses Zeitraumes verräth der Verf. eine ungenügende Kenntniss. Er führt nur den schönen Psalter von 1453 in der Bibl. zu Darmstadt an, dessen Bilder der Weise Meister Stephans von Cöln verwandt sind, und die Büchermaler Schriber 1422, Furtmeyer 1470—1502, Wagner 1495, Glockendon 1524, Beham 1531, Burgkmaier † 1531, Ostendorfer 1544 etc. und ihre achtbaren Leistungen werden übergangen. Von holländ. Miniaturen wird der Psalter Nr. 9473 lat. in der k. Bibl. zu Paris erwähnt, dessen Titelbild jedoch von einem italien. Künstler herrührt. England soll kaum eigene Miniatoren gehabt haben, und die wenigen dortigen Denkmale rühren von französischen und belgischen Malern her. In Portugal waren im XV. Jahrh. mehrere Schüler der van Eyck, wovon einige Handschr. der k. Bibl. zu Paris Zeugniss geben. Erst der unter K. Emanuel († 1521) thätige Miniator Vasco, der ein Schüler des Perugino gewesen sein soll, verliess die niederländ. Malweise. Ein schönes Missale im Jesuskloster zu Lissabon mit Miniaturen von Estevão Goncasvel Neto beweist, dass die port. Büchermaler selbst noch im XVII. Jahrh. eine ehrenwerthe Stellung behaupteten. Auch nach Spanien kamen flämische Maler, und ein Joh. von Burgund war 1595 in Toledo thätig.

§ 7. In Italien, vom XIII. bis zum Ende des XVI. Jahrh. Die Miniaturmalerei hat für die italienische Kunstgeschichte bei weitem nicht dieselbe Bedeutung wie bei den nordischen Nationen, ist aber in Betracht der reichlicher fliessenden literarischen Quellen von Labarte sehr ausführlich und zum erstenmale selbständig behandelt worden; wir begleiten die kurze Inhaltsangabe mit einigen wenigen Notizen. I. Ueber die Miniaturen des XIII. Jahrh. sind des Verf. Angaben aus Schnaase 7,275—81 zu vervollständigen, resp. zu berichtigen. — II. Im XIV. Jahrh. Von Niccolo von Bologna, von welchem die zahlreichen biblischen Bilder in dem Ms. Nr. 2639 der Vaticana (d'Agincourt, Peinture Tab. LXXV. 4—6) stammen, scheint auch das von Labarte nicht erwähnte Missale von 1374 in der Hofbibl. zu München herzurühren; vergl. Kugler, Gesch. der Malerei 2. Aufl. 1,362. Ueber die in dem Camaldulenserkloster S. Angeli bei Florenz verfertigten Chorbücher in der Laurentiana, deren von Dom Silvestro gemalte Miniaturen grösstentheils herausgeschnitten und zum Theil nach England gekommen sind, verweisen wir auf Waagen, Kunstw. und Künstler in England 1,401 und 2,390. Unter den zahlreichen italien. Bilderhandschriften in den Pariser Bibliotheken zeichnet sich durch Bilderreichthum eine in der k. Bibl. (Nr. 166 fr.) befindliche, mit 2688 Miniaturen geschmückte Prachtbibel in lat. und franz. Sprache aus. Die auf den ersten 33 Blättern befindlichen Bilder stammen vermuthlich vom Ende des XIV. Jahrh. und rühren von drei verschiedenen Malern her. — III. Im XV. und XVI. Jahrh. Für die Geschichte dieser wichtigen und glänzenden Periode hat der Verf. besonders die aus italien. Archiven von den Brüdern Milanesi und von Carlo Pini zu der von Lemonnier 1846—57 besorgten Ausgabe des Vasari gegebenen Zusätze benutzt und ist dabei selbst auf Tafelmalereien eingegangen. Nahe an 150 Bilderhandschriften, meist aus Chorbüchern bestehend und grösstentheils von geistlichen und weltlichen Malern herrührend, deren Namen bekannt sind, finden nähere Besprechung. Der grösseste Theil dieser Handschriften befindet sich in Italien (in Kirchen und Bibliotheken zu Florenz, Siena, Lucca, Chiusi, Pienza, Ferrara, Modena, Venedig, Rom und Neapel), mehrere auch in Paris, Rom und Mailand, deren Maler nicht bekannt sind. Aus sehr vielen dieser, übrigens meist dem XV. Jahrh. angehörigen Handschriften sind in dem angeführten Werke von Curmer vortreffliche Abbildungen enthalten.

§ 8. In Frankreich, seit c. 1410 bis zum Ende des XV. und im XVI. Jahrh. S. 262—326. I. Bis zur Mitte des XV. Jahrh. Der Verf. nimmt den § 5 unterbrochenen Faden mit der Beschreibung der für den Herzog von Berry ausgeführten, aber erst nach seinem 1416 erfolgten

Tode vollendeten Handschriften der Antiquitäten des Josephus in der k. Bibl. zu Paris (Nr. 247 fr., früher 6891) wieder auf und verweilt ausführlich bei dem die Einsetzung des Ehestandes darstellenden Bilde. In der durch innere und äussere Kriege zerrütteten Zeit bis zum Waffenstillstande mit England 1444 lag im königlichen Frankreich die Kunstübung gänzlich danieder und stand bei ihrem Wiederaufleben nunmehr zwar unter niederländ. Einfluss, jedoch ohne völlige Darangabe des national französischen Charakters. Unter mehreren in der Zeit bis zum Tode Karl's VII. (1461) entstandenen, im Arsenal und in der k. Bibl. zu Paris aufbewahrten Denkmalen verweilt der Verf. eingehend bei dem für den Bischof Jacob von Poitiers (1449—56) ausgeführten und von mehreren Miniatoren mit einer ganzen Bilder-Encyclopädie auf das prachtvollste ausgestatteten Missale oder Pontificale, welches sich in der Samml. Debruge befand, schon in der Description etc. besprochen und 1861 von der Stadt Paris für $35962^1/_2$ Frs. erstanden worden ist. Das die Verkündigung darstellende Bild ist Taf. 93 des Albums im Facsimile wiedergegeben. Der Abschnitt II. dieses § handelt ganz von Jean Foucquet, welcher, unbestritten der bedeutendste französ. Meister seiner Zeit, die italien. Malweise einführte und zuerst von Waagen gewürdigt ist. Vergl. Conversationslex. für bild. Kunst 4,147. Das einzige, äusserlich beglaubigte Werk desselben sind die Antiquitäten des Josephus in der k. Bibl. zu Paris (Nr. 247 fr., früher 6891). Die Hofbibl. zu München besitzt — Cim. 38 — ein Werk des Boccacio von 1458, dessen Miniaturen theils von ihm, theils unter seiner Leitung ausgeführt sind. Die Bilder eines von Foucquet für seinen Mäcen Stephan Chevalier gemalten Gebetbuches sind zerstreut im Privatbesitz, aber in 42 Blättern von Curmer unter dem Titel „Heures de maistre Estienne Chevalier", Paris 1865 in Facsimile herausgegeben. Foucquet, welcher um 1440 als Porträtmaler nach Italien gegangen war, lebte 1461 zu Paris, wird seit 1471 als Hofmaler und Illuminator Ludwigs XI. genannt und scheint vor 1477 gestorben zu sein. — III. In der 2. Hälfte des XV. Jahrh. bekunden sich in den französ. Büchermalereien, wie derselben in den Pariser Bibliotheken viele erhalten sind, drei verschiedene Richtungen: die unter italienischem Einflusse stehende von Foucquet gegründete, von seinen Söhnen Ludwig und Franz fortgesetzte Schule, eine andere, die geradezu als eine Abzweigung der Niederländer zu bezeichnen ist, und die eigentlich nationale Schule, welche die beiden anderen Richtungen in eigenthümlicher Weise zu verschmelzen bestrebt war. Das Hauptwerk der letzteren Schule ist das im Monarchenmuseum befindliche Gebetbuch der Anna von Bretagne, welches Curmer 1861 in Facsimile herausgegeben

hat. — IV. Im XVI. Jahrh. Unter Ludwig XII. und zu Anfange der Regierung Franz I. verbannten die in Paris, Tours, Troyes und Toulouse thätigen Miniatoren aus ihren Compositionen alle ausschliesslich gothischen Formbildungen und entzogen sich mehr und mehr dem niederländ. Einfluss, wie mehrere sehr schöne Codices in Paris beweisen, während sich einige andere Büchermaler im Anschluss an Foucquet's Schule vollständig italienisirten. Letztere Richtung wurde nach der Rückkehr Franz I. aus Italien die herrschende in den schon ziemlich selten werdenden Miniaturen, wozu besonders der dreijährige Aufenthalt des greisen Leonardo da Vinci in Frankreich (1516—19) beigetragen haben mag. Unter den von mehreren Händen gemalten Miniaturen der „Chants royaux en l'honneur de la vierge“ in der k. Bibl. zu Paris (Nr. 379 fr.) soll das Madonnenbild von persönlicher Einwirkung Leonardo's zeugen. Dagegen ist mehr die ältere französ. Richtung festgehalten in einem für Heinrich II. ausgeführten, früher in der k. Bibl. (1409 lat.), jetzt im Monarchenmuseum aufbewahrten Gebetbuche. Im XVI. Jahrh. wurden Bücher mit Porträts berühmter Zeitgenossen zur allgemeinen Mode, als deren werthvollstes Denkmal das Gebetbuch der Katharina von Medici im Monarchenmuseum von Labarte bezeichnet wird.

Glasmalerei (S. 327—76). Diese Abtheilung des Werkes ist nach dem eigenen Zugeständnisse des Verf. minder eingehend gearbeitet und enthält über deutsche Glasgemälde äusserst wenig, und darunter manches Irrthümliche. — § 1. I. Von der Erfindung des Tafelglases und dessen Benutzung zu Fenstern, nebst Nachweisung der französ. Literatur über Glasmalerei. Glasfenster kommen seit dem IV. Jahrh. unzweifelhaft, und musivisch aus Farbengläsern zusammengesetzte Fenster bereits gegen 450 in Lyon vor. II. Von der Erfindung der Malerei auf Glas mit eingebrannten Farben. Die bekannte Stelle aus Pez, Thesaur. anecdot. IV. 1,122 über die „discolorium picturarum vitra“ zu Tegernsee um's Jahr 1000 lässt es zweifelhaft, ob dabei nicht bloss an musivisch zusammengesetzte Teppichmuster zu denken sein dürfte, und H. Labarte ist falsch unterrichtet, wenn er meint, diese alten, längst spurlos zu Grunde gegangenen Fenster seien in Tegernsee noch vorhanden. Figürliche Fenstermosaiken, „fenestrae diversas continentes historias“ werden aber zuerst unter dem deutschen Bischofe Adalbero von Rheims (968—89) erwähnt (vergl. Pertz, M. G. 5,613) und erscheinen als eine deutsche Erfindung. — § 2 giebt eine Uebersicht der mittelalterlichen Glasmalereien. I. Im XI.—XIII. Jahrh. Zuerst wird das technische Verfahren der Malerei ausschliesslich mit Schwarzloth nach Theophilus Schedula II. c.

19 f. ausführlich beschrieben, und dann kommen die angeblich in Tegernsee und Hildesheim noch vorhandenen Ueberreste aus dem XI. Jahrh. zur Sprache, von denen indess in Wahrheit nichts mehr zu finden ist. Ebenso würde man in Goslar Glasgemälde von 1188 mit den Kaiserbildern vergeblich suchen: dieselben sind vielmehr erst aus dem XVI. Jahrh. Dagegen hat der Verf. keine Kenntniss von den wirklich noch existirenden ältesten deutschen Glasmalereien aus der roman. Periode zu Augsburg, Heiligenkreuz, Bücken u. s. w., (welche indess grösstentheils nicht vor 1200 entstanden sind), indem er nur das Fenster in St. Cunibert zu Cöln anführt. Zuverlässiger und vollständiger ist das aus Lasteyrie's Gesch. der Glasmal. (1850—56) über Frankreich Beigebrachte, aus welchem Werke auch Taf. 94 des Albums ein Fenster aus St. Denis mit der Darstellung des dortigen Abts Suger (1122—52), entlehnt ist. Taf. 95 stellt ein Fenster aus der Heil. Kapelle zu Paris dar. II. Im XIV. Jahrh., um dessen Mitte die Erfindung der silberhaltigen gelben Schmelzfarbe fällt, erhalten die Glasmalereien eine völlig veränderte Erscheinung. In Frankreich kommen bereits unter Karl V. und VI. Glasmalereien profanen Inhalts (aus Romanen, Wappen u. s. w.) in den Fenstern der Paläste vor. Die ältesten erhaltenen Denkmale finden sich in den Domen von Cöln und Strassburg, sehr schöne auch in Haslach. Aufgefallen ist dem Ref. die Uebergehung der im Dom zu Metz befindlichen, durch die von Régin schon 1843 publicirten Abbild. bekannten Glasmalereien des Meisters Philipp Hermann aus Münster († 1392). Die von dem Verf. erwähnten Fenster der Wallfahrtskirche zu Wilsnack sind erst um 1443 entstanden. Als Beispiel aus Frankreich ist Taf. 96 ein Fenster aus Evreux abgebildet. — III. Im XV. Jahrh. bereicherte sich die Palette der Glasmaler durch die (wahrscheinlich aus Umbra und Eisenoxyd bereitete) Fleischfarbe, sowie durch die Erfindung des Ueberfangglases, die jedoch von Anderen schon dem XIV. Jahrh. vindicirt wird. Von den zahlreich erhaltenen Denkmalen führt der Verf. nur wenige an; aus Deutschland nur Werben, Ulm, München, Nürnberg und Grünberg, und unter den Glasmalern nur einen Deutschen: den beatificirten Dominicaner Jacob von Ulm, † 1491. In Italien, welches früher in diesem Kunstzweige zurückgeblieben war, wurden Glasmaler von Siena nach Orvieto und Pisa berufen. Für den Dom zu Siena machte der Dominicaner Ambrogio 1404—16 mehrere Fenster und 1416 die Glasgemälde im öffentl. Palaste daselbst. 1436 siedelte Franz Livi von Lübeck auf zehn Jahre nach Florenz über, um die Fenster für S. Maria del Fiore auszuführen u. s. w. Taf. 97 des Albums stellt eine Glasmalerei aus der Samml. Lajoie dar. IV. Der das XVI. Jahrh. behandelnde

Abschnitt giebt eine ziemlich ausführliche Beschreibung der im Laufe desselben aufgekommenen eigentlichen Malerei auf Glas, ist im übrigen aber nur oberflächlich gehalten. Dass man die Fenster im Nordschiffe des Cölner Domes dem Albr. Dürer zugeschrieben habe, war dem Ref. neu. Taf. 98 veranschaulicht eine monochrome Glasmalerei aus der Samml. Lajoie. Der V. Abschnitt bespricht nach Kugler's Kunstgesch. die herald. Glasmalereien der Schweiz, über welche seitdem Lübke durch mehrere Publicationen eingehendere Bekanntschaft vermittelt hat. Im VI. und letzten Abschnitt ist von der Wiederbelebung der Glasmalerkunst die Rede; doch sind nur die Bestrebungen der Franzosen speciell erörtert.

Emailmalerei. Cap. I. S. 377—709. Diese Abtheilung ist lediglich eine berichtigte und vervollständigte Auflage der ausgezeichneten Schrift des Verf. über die in Metall eingelegten Schmelzwerke (émaux incrustés), worüber wir den Bericht Kugler's im D. Kunstbl. 1848 S. 67—73 besitzen, zu welchem Ref. nur einige durch die neue Bearbeitung veranlasste Zusätze zu geben hat. Die incrustirten Emaillen (émaux cloisonnés, Zellenschmelz, und émaux champlevés, Grubenschmelz) gehören so unzertrennlich zur Goldschmiedekunst, dass durch die getrennte Behandlung H. Labarte eines Theils Wiederholungen aus der Gesch. der Goldschmiedekunst nicht hat vermeiden können, andern Theils aber manche dort übergangene Denkmale wegen ihres Emailschmuckes erst hier in Betracht gezogen hat. Die Uebersicht der erhaltenen byzantinischen und rheinländ. Zellenemails erscheint durch zahlreiche dem Verf. inzwischen bekannt gewordene Beispiele vermehrt, doch fehlt noch eines der ältesten deutschen Werke: der Tragaltar des heil. Andreas, aus der Zeit Erzb. Egbert's von Trier (975—93) im Domschatze daselbst. (Abbild. bei aus'm Weerth Taf. 55). Die decorativen Emails an demselben haben mit denen auf dem Deckel des Echternacher Codex Otto's III. in Gotha eine so nahe Verwandschaft, dass deren Entstehung in einer und derselben Werkstatt unzweifelhaft erscheint. Den emaillirten Knopf am Futteral für den Stab des heil. Petrus aus der Zeit um 980 (Abbild. im Winckelmanns-Progr. von 1866) erklärt Labarte gegen v. Quast's Ansicht für griechische Arbeit und will nur dessen Verfertigung durch griechische Künstler in Deutschland zugeben; aus'm Weerth hat indess aus der abweichenden, minder zierlichen Technik den deutschen Ursprung hinlänglich erwiesen. Eine andere Differenz betrifft die zu Pyrmont am Brodelbrunnen ausgegrabene Schöpfkelle in Grubenschmelz, welche Labarte für eine der ältesten rheinländ. Arbeiten dieser Gattung vom Anfange des XI. Jahrh. erklärt, weil ihm das Blattmuster des Orna-

ments, dem am Kreuze der Königin Gisela (Album Taf. 36) entsprechend, byzantinisirenden Charakter zu haben scheint, während aus'm Weerth (Bonner Jahrb. XXXVIII, 59) wegen der Ueberstimmung des Materials (goldfarbige Bronze), der Form und der Emailfarben mit dem emaillirten Gefässe von Bartlow (Album Taf. 100) sicher mit Recht für gallo-römischen Ursprung entschieden hat. Das in der früheren Schrift des Verf. nicht erwähnte bedeutende Altarwerk des Nicolaus von Verdun von 1181 zu Klosterneuburg hat jetzt gebührende Berücksichtigung gefunden; das inzwischen von aus'm Weerth entdeckte, leider verderbte Reliquiar desselben Meisters von 1209 zu Tournay war H. Labarte noch unbekannt. Neu hinzugekommen ist der Abschnitt S. 440—47 über die „Emaux cloisonnés à jour", deren Verfertigung Benv. Cellini (Tratatto etc. cap. 3) beschrieben hat. Zwei Werke, ein vergoldeter Silberbecher im Kensington-Museum Nr. 4800 (nach Labarte orientalischen Ursprungs) und ein Kästchen im Hospital S. Maria della Scala zu Siena aus dem XIV. oder XV. Jahrh., erweisen die Ausführbarkeit dieser bisher für problematisch gehaltenen Technik. — Unter den in Schatzverzeichnissen des XIV. bis XVI. Jahrh. vorkommenden „émaux de plique, de plicque, de plite, de plistre, de plice, de pelite", und im XVII. Jahrh. „émaux d'applique", lateinisch „esmaillia de plica" sind, wie S. 572—89 erwiesen wird, Zellenschmelze zu verstehen: Emails, deren Zeichnung aus gebogenen Metallfäden besteht. — Vielen Raum hat der Verf. auf die Polemik gegen Lasteyrie verwendet, welcher im J. 1857 in einer besonderen Schrift (L'electrum des anciens était-il de l'émail?) die von Labarte in seinen Recherches sur la peinture en émail 1856 gegebene anfechtbare Erklärung des Wortes ἤλεκτρον durch Email und die daraus hergeleiteten Folgerungen bestritten hatte. — Ebenso wie der Text sind auch die Abbild. vermehrt; zu den früheren 9 Tafeln sind jetzt noch 6 neu hinzugekommen, und es gehören zu der die incrustirten Emaillen behandelnden Abtheilung nunmehr folgende Blätter des Albums: 99 Aegyptische Schucksachen, besonders ein Armband in den Vereinigten Samml. zu München. 100. Gallorömisches Email: Mehrere Fibeln und der zu Bartlow in der Grafschaft Essex gefundene (nicht mehr existirende) Bronzekessel. 101. Byzantinisches Zellenemail: Der Deckel eines griech. Evangelienbuches (X. IV. 1) in der Stadtbibliothek zu Siena mit 23 figürlichen Emails aus dem X. Jahrh. Der Holzschnitt 3, 377 stellt die auf der Rückseite befindliche Himmelfahrt dar. 102. Der Deckel eines Missale (Nr. 115) in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig mit elf figürlichen Emails aus dem X. Jahrh. 103. Der Deckel eines ebend. (Nr. 55) befindlichen Evangelienbuches mit 13 figürlichen Emails

aus dem X. Jahrh.*). 104. Der lithographirte Umriss der Pala d'oro zu Venedig. 105. Eine Figur (des heil. Theodor) in byzantinischem Zellenschmelz auf Kupfer (aus der Samml. Pourtalès-Georgier), welche H. Labarte jetzt dem X. (früher dem XI. oder XII.) Jahrh. zuschreibt. 106. Zwei Medaillons von einem Gürtel, Thiergestalten in Grubenschmelz, aus der Samml. Carrand, wahrscheinlich deutschen Ursprungs. (Vergl. III, 474). 107. Ein Medaillon von einem Reliquiar aus Maestricht, in rheinländ. Grubenschmelz vom Anfang des XII. Jahrh., aus der Samml. Soltykoff, bereits bekannt aus den Annales archéol. XX, 150. 108. Der Tragaltar (angeblich) Heinrich's II. im Dom zu Bamberg, nach Kugler aus spätroman. Zeit. 109. Ornamentstücke in rheinländ. Grubenschmelz von dem Taf. 42. abgebild. Reliquienkasten aus Rees. 110. Eine farbige Figur auf Goldgrund, limousiner Arbeit. 111. Limousiner Reliquienkasten mit Reliefﬁguren, aus der Samml. Debruge Nr. 666. 112. Einige französische Emails, besonders der obere Theil einer Platte aus Kupfer vom Ende des XII. Jahrh. aus der Samml. Debruge Nr. 952. (Ein anderer Theil derselben Platte mit der Darstellung des Gekreuzigten ist 4, 706 in Holzschnitt abgebildet); die übrigen jüngeren Ursprungs. (Das in den Recherches etc. als Pl. C gegebene Blatt mit dem Prachtdeckel des Bamberger Evangelistariums Cim. 57 in der Hofbibl. zu München ist in das Album als Taf. 40 aufgenommen).

Band IV. Dieser letzte Band des umfangreichen Werkes bringt zunächst den Schluss der Emailarbeit (Cap. II und III). Cap. II (S. 1—38) handelt in drei Paragraphen von den gegen Ende des XIII. Jahrh. in Italien erfundenen émaux translucides sur relief (émaux de basse taille), in welchen insofern Malerei und Sculptur vereinigt erscheinen, als die auf Gold oder Silber in zartem Relief gearbeiteten Darstellungen mit durchsichtigem Schmelz bedeckt sind, so dass die Arbeit, deren mühsame und schwierige Technik Benvenuto Cellini (Trattato etc. Milano 1811. S. 45—52) beschrieben hat, das Ansehen einer freien Malerei mit durchschimmerndem Metallglanz annahm. Seit Anfang des XIV. Jahrh. scheinen Reliefmedaillen auch im südlichen Frankreich verfertigt worden zu sein, kamen aber erst im XV. Jahrhunderts in allgemeine Aufnahme und waren im XVI. Jahrhundert in Frankreich und Belgien sehr beliebt. Die deutschen Goldschmiede in Augsburg und Nürnberg behandelten in dieser Spätzeit die Reliefmedaillen in abweichender Weise, indem die wenig durchsichtigen, aber lebhaft glänzenden Schmelzfarben den Metall-

*) Ref. will hier darauf aufmerksam machen, dass die byzantinischen Buchdeckel der Marcus-Bibliothek in Venedig 1867 von dem österreich. Museum für Kunst und Industrie (mit Text von J. Falke) in Photographien veröffentlicht sind.

grund kaum sichtbar werden lassen. Der Domschatz zu Aachen enthält mehrere Stücke aus verschiedener Zeit, welche mit Reliefemails geschmückt sind, z. B. das Ostensorium mit dem Gürtel der heil. Jungfrau aus dem XIV. Jahrh. Unter den vom Verf. näher beschriebenen 18 Reliefemaillen verweilt er am längsten bei dem in der Reichen Kapelle zu München befindlichen Altärchen der Maria Stuart (Abbild. bei Becker und von Hefner III. 10), welches er für eine italienische Arbeit aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. erklärt. Taf. 113 des Albums giebt die Abbildung zweier (nebst 5 ähnlichen) im Louvre (Nr. 177—182) befindlichen Medaillons, welche der Verf. für italienischen, de Laborde dagegen für französischen Ursprungs ansieht, und einiger Emailtäfelchen aus der Sammlung Debruge (Nr. 682). Die Holzschnitte S. 1 und S. 38 stellen ersterer eine von dem florentiuer Meister Piero 1357 in Email ausgeführte Engelsfigur, letztere ein Medaillon mit der Figur des Ap. Matthäus von Andrea Ognabene 1316 dar, beide vom Altar des Domes in Pistoja. — Das III. Capitel (S. 39—154) ist der seit etwa der Mitte des XV. Jahrh. in Limoges neu aufgekommenen eigentlichen Emailmalerei (émaux en apprêt) gewidmet, die sich von der eigentlichen Glasmalerei wesentlich nur dadurch unterscheidet, dass die (meist monochromen) Schmelzfarben nicht auf Glas, sondern auf Metall aufgemalt und dann eingebrannt werden. Diese Kunst hat bis ins XVII. und XVIII. Jahrhundert verschiedene Phasen durchgemacht und ist stets in Limoges heimisch geblieben. Durch die in der Notice des émaux du Louvre (1853) mitgetheilten Untersuchungen von de Laborde und besonders auch durch die Forschungen von Moritz Ardant in den Archiven des alten Limousin (niedergelegt in der seit 1858 heftweise erschienenen Schrift: Emailleurs limousins) sind die Namen und die Werke vieler Emailmaler bekannt geworden, worüber Labarte sich (§ 4. I—XXII. S. 57—154) ausführlich verbreitet und folgende Emailleurs namhaft macht: Monvaerni, der sehr wahrscheinlich zu Ende des XV. Jahrh. lebte, und dem der Verf. das Taf. 114 des Albums abgebildete Triptychon aus der Sammlung Soltykoff Nr. 261 zuschreibt. Léonard Pénicaud (genannt Nardon oder Nardou), seit 1495 erwähnt und 1513 zum Bürgermeister erwählt; die unter Nr. 2029 im Louvre befindliche Platte mit der Kreuzigung ist von 1503 datirt und mit dem Namen des der altfranzösischen Malerschule vom Ende des XV. Jahrh. angehörigen Künstlers bezeichnet. Jean Pénicaud der Aeltere (der erste des Namens Johann), Sohn oder Bruder Leonard's; von ihm rührt ein Triptychon in der Kunstkammer zu Berlin (Nr. 226) her; vergl. Kugler, Beschreib. der Kunstkammer S. 135. Er arbeitete nach deutschen Kupferstichen, besonders nach Albr. Dürer und kommt in einem

notariellen Act von 1510 vor. Léonard Limosin (nicht Limousin), Sohn des Maklers und Gastwirths Franz Limosin zu Limoges, geboren gegen 1505, arbeitete als Emailleur gemeinschaftlich mit seinem Bruder Martin, indem er wahrscheinlich die Malereien ausführte, und dieser das Mechanische der Emaillirung besorgte. Er war über 40 Jahr thätig und starb zwischen 1575 und 77 als königlicher Kammerdiener. — Die ältesten seiner zahlreich erhaltenen Arbeiten, deren viele im Louvre befindlich sind, folgen noch der altfranzösischen Weise; seit 1535 etwa nahm er sich indess die Italiener, und besonders Raphael zum Vorbilde. Eine Madonna mit dem Kinde und Johannes nach einem italienischen Meister befindet sich in der Kunstkammer zu Berlin (Nr. 529); ebenso die ovale Platte mit Ruth und Boas (Nr. 521); vergl. Kugler a. a. O. S. 139. Er malte auch Email-Porträts (Taf. 115 des Albums zeigt das Porträt des Königs Anton von Navarra, mit der Chiffer LL, aus der Sammlung Debruge Nr. 703) und versuchte sich gelegentlich als Oelmaler und Kupferstecher. Schwerlich war er der erste Verfertiger der Limousiner Geschirre, deren überhaupt wenige aus seinen Händen hervorgegangen sind. Der Holzschnitt S. 39 stellt eine ovale Platte mit Diana von Poitiers als Venus dar, die von Limosin herrührt und sich im Louvre (Nr. 328) befindet. Der Betrieb der Emailmalerei erhielt sich in dieser Familie durch mehrere Generationen; es werden Leonard II, (geb. gegen 1550, gest. nach 1625), Jean (geb. gegen 1561 und 1646 noch am Leben), Franz (geb. vor 1554, gest. 1646) und Joseph (geb. 1606 und 1666 noch am Leben) als Emailleure genannt, und es sind Arbeiten derselben (die meisten von Jean Limosin, Chiffre IL) in den verschiedenen Sammlungen nachgewiesen. Pierre Reymond, aus einer schon im XIV. Jahrh. zu Limoges ansässigen angesehenen Bürgerfamilie, war fast 50 Jahre (1534—82) als Email- und Bildnissmaler thätig und erscheint 1567 als Bürgermeister seiner Vaterstadt. Seine noch überaus zahlreich vorhandenen Emaillen sind sehr ungleichen Werthes, da er sein Geschäft fabrikmässig betrieb, und unzählige, mit seiner Chiffer P. R. gezeichnete Geschirre aus seiner Werkstatt hervorgingen. In den Archivalien von Limoges heisst seine Familie stets Reymond; er selbst schrieb seinen Namen indess auch Rexman oder Rexmond. Eine schöne Platte dieses Künstlers von 1562 mit einigen Scenen aus der Genesis findet sich in den Vereinigten Sammlungen zu München, und in der Kunstkammer zu Berlin sind seine Arbeiten in besonders reicher Auswahl vertreten: Nr. 188—98. 213—15. 455 und 56. 459 und 60. 462 und 64. 490—92. 495 und 98. 523—28; vergl. auch Kugler a. a. O. S. 143—47. Ein Sohn des Pierre Reymond war vermuthlich der geschickte und fruchtbare Emailleur Martial R. zu

Ende des XVI. Jahrh. († 1598 oder 99), von welchem dieselbe Sammlung (Nr. 308) ein Flügelaltärchen mit der Kreuzigung in der Mitte besitzt. Jean Pénicaud, der zweite und dritte dieses Namens, und andere Emailleure dieser Familie, über welche bis jetzt noch manche Dunkelheit aufzuklären bleibt. Der zweite Johann, geb. etwa 1510—1515, starb vor 1590, in welchem Jahre seine Witwe noch lebte, und in Acten von 1610 kommen Jean und Antoine als seine Söhne vor. Der Verf. glaubt die verwandtschaftlichen Verhältnisse dieser Familie folgendermaassen feststellen zu können. Das Oberhaupt des Geschlechtes war jener weiter oben erwähnte Leonard Penicaud; sein Sohn und Nachfolger Johann der Aeltere hatte drei Söhne, unter denen der mittlere, Johann der Jüngere, der geschickteste war. Der dritte Sohn Pierre gab die Emailmalerei auf und beschäftigte sich mit Glasmalerei. Johann der Jüngere hatte einen Sohn gleiches Namens, der ebenfalls Emailmaler war. Die von Kugler a. a. O. S. 147 besprochenen, IP gezeichneten kleinen Platten in der Kunstkammer zu Berlin sind ohne Zweifel Arbeiten Johanns des Jüngeren, und die ebendaselbst (Nr. 173) befindliche Schüssel mit mythologischen Figuren im Stil Raphaels ist von Pierre P. Auf Taf. 116 des Albums ist eine Platte mit der monochromen Darstellung der sitzenden Maria und des neben ihr stehenden Jesusknaben von Jean Pénicaud abgebildet, die sich im Louvre Nr. 222 befindet. Ein schönes Porträt Luther's (Anno aetatis 48) mit dem Monogramm IP wurde beim Verkaufe der Sammlung Soltykoff mit 12600 fr. bezahlt und gehört jetzt Herrn James Rothschild. Die Platte, ohne Zweifel nach einem deutschen Stiche gemalt, war ehemals in der Sammlung Debruge (Nr. 723). Pierre Courteys, der sich auch Corteys, Courtevs, Cortoyos, Cortoys, Courtoys und Courtois oder nur P. C. (vergl. Waagen, Kunstw. und Künstler in England 2,422) auf seinen Arbeiten zeichnete, war 1550—68 thätig, und viele schöne Emaillen von ihm befinden sich im Louvre. Die in der Kunstkammer zu Berlin befindlichen mit IC bezeichneten Emaillen (eine ovale Schüssel Nr. 178 und ein Plättchen Nr. 231 mit einer reichen Arabeske) gehören dem Meister Jean Courteys an, welcher, der Sohn eines Glasmalers Robert Courteys in Mans, Anfangs die Kunst seines Vaters betrieb und später (nach 1533) einer der fruchtbarsten Emailleure zu Limoges wurde. Seine Arbeiten sind nicht datirt. Eine Vase aus der Samml. Soltykoff (Nr. 519 bis) von der Hand desselben ist Taf. 117 des Albums abgebildet. Nicht verwechseln mit diesem Meister darf man Jean de Couet (Chiffer IDC), welcher zwischen 1555 und 83 vorkommt, und dessen Meisterwerk, ein Porträt der Herzogin Margarethe von Savoyen, im Besitze des Grafen von Nieuwerkerke mit seinem ganzen

Namen Jehan de Court 1555 bezeichnet ist. Von ihm muss ferner unterschieden werden der Meister Jean Court dit Vigier, welcher bereits in jungen Jahren 1529 und 30 Bürgermeister zu Limoges war. Er kommt noch 1563 und 64 vor und scheint eigentlich Zeichner und Messkünstler gewesen zu sein. Die wenigen von ihm bekannten Emaillen gehören zu den besten limousiner Arbeiten und sind sämmtlich von 1556 und 57 datirt. Die Berliner Kunstkammer besitzt von ihm unter Nr. 225 eine Platte mit Christus vor Pilatus (Copie aus der kleinen Passion A. Dürer's). Dagegen gehört Martial Courtois (MC) um 1580 der erst genannten Familie an und war vielleicht der Sohn des Jean Courteys. Er war auch Bildnissmaler. Die Sammlung Debruge besass von ihm eine Platte (Nr. 752) mit der Darstellung des Moses am Felsen. Andere Werke von ihm befinden sich in England. Couly (statt Colin=Nicolas) Noylier kommt 1513, 19, 25 und 31 als Burgemeister von Limoges vor; seine Arbeiten sind CN gezeichnet, und auf einigen finden sich die Jahreszahlen 1539 und 1545. Aus dieser Familie, die sich später Nouailher schrieb, ginger später noch mehrere Emailmaler hervor: Jacques N., geb. 1605 und in der ersten Hälfte der Regierung Louis XIV. thätig; Pierre N., geb. 1657, von welchem Arbeiten mit den Jahreszahlen 1686 und 1717 vorkommen; Jean-Baptiste, geb. 1752, gest. 1804, der letze Repräsentant der tief gesunkenen Emailmalerei von Limoges. M. D. Pape nennt sich als Verfertiger auf einem Köfferchen, welches sich im Besitze des Hrn. Brunet-Denon befand; andere Emaillen sind M. Pape gezeichnet; noch andere blos M. D. P. P. oder M. D., aber stets mit einem kleinen i in der Mitte des D. Herr Labarte schreibt alle diese Arbeiten einem Meister aus der Zeit Franz I. oder Heinrich's II. zu. Als Monogrammist ist zu bezeichnen der Emailleur K I P oder K I, von welchem sich bei Herrn Magniac in London eine Platte mit einer Amazonenschlacht befindet. Gegen Ende der Regierung Heinrich's III. begann der Verfall der Emailschule von Limoges, indem der künstlerische Trieb erlahmte und von der blossen Handfertigkeit überholt wurde. Die monochrome Malerei nach guten Vorbildern wurde aufgegeben und musste einem Colorit von schreiendem Glanz weichen, wobei die richtige Zeichnung zu Gunsten einer kleinlichen Manier voll falscher Grazie verlassen wurde. Den Anfang dieses Verfalls repräsentirt Susanne de Court, deren Leben indess unbekannt ist: sie wohnte 1600 in der Vorstadt Boucherie von Limoges. Mehrere ihrer Arbeiten finden sich im Louvre (Nr. 592—95); ein Teller (Nr. 176) mit Isaak und Rebekka in der Kunstkammer zu Berlin. H. Poncet, welcher um 1643 thätig war, malte noch en grisail, wie die Folge der 12 Cäsaren in der Sammlung Debruge (Nr. 781) darthat; aber

seine Zeichnung ist plump. Viele Emailmaler gingen im XVII. und XVIII. Jahrh. aus der Familie Laudin hervor, und ihre fast alle in derselben Manier verfertigten Arbeiten sind im Louvre zahlreich vertreten; mehreres von Jean Laudin (1616—88) auch in der Kunstkammer zu Berlin: Nr. 209. 210. 218. 496. 497. 516. 517. Im Jahre 1632 erfand der Goldschmied Jean Toutin zu Châteaudun eine neue Art der Emailmalerei, indem er auf mit leichtem weissen Schmelz überzogenen Gold- oder Silberplatten undurchsichtige Farben anwendete, die im Feuer unverändert blieben, und daher auf dem Emailgrunde gerade eben so gebraucht werden konnten wie die Wasserfarben auf Papier. Der Erfinder vergesellschaftete sich mit dem Pastell-Portraitmaler Gribelin und wandte sein neues Verfahren auf Miniaturbildnisse an, worin er bald viele Nachfolger fand, unter denen die in Gemeinschaft arbeitenden Bordier († 1690) und Petitot von Genf († 1691) die gesuchtesten waren und sowohl am englischen wie am französischen Hofe viele Miniaturporträts auf Email malten. Von Petitot besitzt, wie Ref. hinzufügen kann, die Berl. Kunstkammer unter Nr. 401 u. 2 zwei Medaillon-Porträts Louis XIV. Auch viele andere französische Künstler beschäftigten sich mit dieser Art von Schmelzmalerei; der Verf. nennt: Prieur 1645, dessen Name nur von dem Bildnisse eines Feldherrn in der Kunstkammer zu Berlin (Nr. 389) bekannt ist; Louis du Guerrier † 1659; Louis de Châtillon † 1734; Charles Boit, ein Schwede von Geburt und seit 1737 Mitglied der Maler Akademie; J. Leblanc 1718 u. a. m. Ausserdem werden mehrere nicht-französische Emailmaler aus der Zeit um 1700 namhaft gemacht, über welche wir auf Kugler's Beschreibung der Kunstkammer S. 279 ff. verweisen, woselbst sich vollständigere Notizen über die meisten derselben befinden. Bei Kugler fehlen, da Arbeiten von ihnen auf der Kunstkammer nicht vorhanden sind: Touron und Mlle. Terroux von Genf und Schüler Petitot's; Ismael Mengs † 1764, der Vater des Raphael M., welcher letztere auch einige Emails gemalt hat; endlich der Schwede Zing. Die Brüder Johann Peter und Amicus Huaut, die am Hofe in Berlin 1686—1700 arbeiteten, waren nicht (wie Labarte glaubt) Franzosen, sondern von Genf. — In Italien liess man es bei gelegentlichen Versuchen in diesem Kunstzweige bewenden; der einzige namentlich bekannte Emailmaler ist Joane Ambrosio von Landriano in der Lombardei (im XVI. Jahrh.?). Emaillirte Geschirre wurden in Venedig schon 1502 verfertigt; aber die italienischen Arbeiten stehen denen von Limoges in künstlerischer Beziehung nach. — In neuester Zeit sind aus der Manufactur von Sèvres Emailmalereien auf Kupfer hervorgegangen, die mit den besten alten Limousinen wetteifern.*)

*) Seit dem Erscheinen des Werkes von Labarte hat sich das Interesse der französischen Kunstliebhaber an den Emails noch gesteigert und auch auf die vom

Mosaikmalerei. S. 155—322. § 1 enthält einleitende Bemerkungen I. über das Alter und die verschiedenen Arten der musivischen Arbeit (Opus tesselatum, vermiculatum und sectile) und II. über das dabei beobachtete technische Verfahren. § 2 verbreitet sich über die unter dem Einfluss der römischen Kunst ausgeführten Mosaiken. I. Im IV. Jahrh. in Italien. Als die ältesten Ueberreste werden die in mehreren Kammern der 1838 eröffneten Katacombe der heil. Helena befindlichen Mosaikfussböden angeführt, von welchen Perret, Catacombes de Rome (Paris 1851) II, pl. 64 f. treffliche farbige Abbild. gegeben hat. Von dem wenig bekannten, schönen, zu Ende des VIII. Jahrh. restaurirten musivischen Gemälde in der Apsis von S. Pudentiana zu Rom (Abbild. Taf. 121 des Albums) soll nach des Verf. Ansicht nur der untere Theil mit den Apostelfiguren noch aus dem IV. Jahrh. datiren, während Vitet in seiner Abhandlung über die römischen Mosaiken (Journal des savants 1863. p. 28) mit Unrecht das Ganze jener Frühzeit zuschreibt. Jedenfalls ist diese unter den mittelalterlichen Mosaiken Roms die beste. II. Mosaiken des V. Jahrh. sind in Italien häufiger erhalten, und über die römischen verweist Labarte auf die ausgezeichneten Beschreibungen derselben in dem Werke von Barbet de Jouy, les mosaiques chrétiennes des basiliques et des églises des Rome (Paris 1857). Die ältesten Reste befinden sich in S. Sabina zu Rom (inschriftlich von 424), dann folgen die Mosaiken in der Kap. S. Satyrio bei S. Ambrosio in Mailand, in S. Nazario e Celso in Ravenna, im Baptisterium und in der Kapelle des erzbischöfl. Palastes daselbst um 440—50, in S. Maria-Maggiore zu Rom, in S. Paolo f. l. M. (nach dem Brande modern hergestellt) und im Oratorium Johannes des Ev. bei der Taufkapelle der Laterankirche daselbst. Die farbigen Abbild. der ravennatischen Mosaiken in v. Quast's Werke über Ravenna sind Herrn Labarte wohl unbekannt geblieben, sonst würde er sich nicht mit Anführung der ungenügenden Umrisse bei Ciampini begnügt haben. — § 3. Von den Mosaiken des morgenländ. Reiches. I. Aus dem VI. Jahrh. unter Justinian sind die Mosaiken der Sophienkirche zu Constantinopel neuerdings bei dem Restaurationsbau der Moschee bekannt geworden, worüber wir mit Labarte auf das Prachtwerk von Salzenberg verweisen, aus welchem auch die Taf. 118. f. des Albums entlehnt sind. II. Von Justin II. (565) bis zum Falle des Reiches. Als dem VII. Jahrh. angehörig nennt der Verf. einen neuerlich von Renan in

---

Alterthume bis zur Jetztzeit in China verfertigten, durch die zarteste Technik ausgezeichneten Zellen- und Grubenschmelze ausgedehnt. Vergl. Ph. Burty, les émaux cloisonnés anciens et modernes. Paris 1868.

einer 652 oder 53 geweihten kleinen Kirche in Sour (dem alten Tyrus) aufgefundenen Mosaik-Fussboden (Abbild. in den Annales archéol. XXIII, 279 und XXIV, 209 und 286), welcher nach Paris gebracht und für ein dortiges Museum bestimmt ist. Unter der Herrschaft der Bilderfeinde waren nur ornamentale Mosaiken gestattet, und viele ältere mit figürlichen Darstellungen wurden zerstört; erst unter Basilius dem Macedonier (867—86) fanden musivische Bilder zum Schmucke der von diesem Kaiser zahlreich neu errichteten Kirchen wiederum Anwendung, und während des X. und XI. Jahrh. war Byzanz im ausschliesslichen Besitz dieser Technik, welche der Doge Domenico Salvo (1071—84) von dort nach Venedig, und Abt Desiderius nach Monte Casino verpflanzte. Die byzantinischen Musivisten des X. und XI. Jahrh. verfertigten auch kleine tragbare Mosaikbilder, die ähnlichen Zwecken dienten wie die Elfenbein-Diptycha, und deren mehrere sich erhalten haben, z. B. im Dome zu Florenz und im Louvre. Taf. 120 des Albums zeigt eine in letzterem Museum befindliche Verklärung Christi, die dieser Zeit zugeschrieben wird. Unter der langen und glücklichen Regierung des Manuel Comnenus (1143—80) entstanden viele Mosaiken, besonders in den Sälen der kaiserlichen Paläste zu Constantinopel zur Verherrlichung der Siege dieses Kaisers, welcher auch die Kirche der Geburt Christi zu Bethlehem durch den Maler und Mosaisten Ephrem innerlich ganz mit Mosaikgemälden auf Goldgrund ausschmücken liess, von denen noch Ueberreste vorhanden sind. Aus letzteren und nach alten Beschreibungen hat der Graf Melchior von Vogüé den ganzen ehemaligen Mosaikenschmuck dieser Kirchen in schönen Zeichnungen (vergl. Les églises de la Terre sainte p. 64 ff.) restituirt, wovon Labarte eine ausführliche Beschreibung giebt. Die Eroberung von Constantinopel durch die Kreuzfahrer war verhängnissvoll auch für die musivische Kunst, und die auf dem Berge Athos erhaltenen Mosaiken des XIII. und XIV. Jahrh. zeugen von dem damaligen gänzlichen Verfall. — § 4. Von den durch griechische Künstler vom VI. bis gegen Ende des XI. Jahrh. im Abendlande ausgeführten Mosaiken. I. In Italien, seit dem VI. bis gegen Ende des IX. Jahrh. Der Verf. giebt zunächst eine Uebersicht der ravennatischen Mosaiken, die allerdings wohl unter byzantinischem Einflusse entstanden sind, ob aber durch griechische Künstler? Dass das Hauptgemälde der Altarnische von S. Michele an Friedrich Wilhelm IV. veräussert worden ist, aber noch in Kisten verpackt liegt, war dem Verf. wohl nicht bekannt; vergl. Hotho, Gesch. der christl. Malerei I, 56 und die im Kupferstichcabinet zu Berlin befindlichen, schon vor dem Abbruch an Ort und Stelle gefertigten Zeichnungen. Aquarelle der Mosaiken in S. Vitale von Ramboux besitzt die Stadt Düsseldorf; Labarte führt die

Abbildungen in der Revue archéol. VII, 351 und in v. Hefner's Trachtenwerk (die Bilder des Kaiserpaares I. Taf. 91 f.) an und theilt die jugendlich bartlose Gestalt des auf der Weltkugel thronenden Salvator im Holzschnitte S. 322 mit. Auf Rom übergehend bespricht der Verf. zuerst (nach den ungenügenden Abbild. bei Ciampini) die 526—530, also vor Belisars Eroberung entstandenen Musivgemälde der Kirche S. S. Cosma und Damiano, die, obwohl sie für den unbefangenen Beschauer (vergl. die Aquarelle von Ramboux, und Hotho a. a. O. S. 53) von der byzantin. Starrheit noch frei sind, ihm dennoch für Arbeit griechischer Mosaisten gelten, welche P. Johann I. (523—26) ohne Zweifel von seiner Gesandtschaftsreise nach Constantinopel mit gebracht, und deren sich dann sein Nachfolger Felix IV. († 530) zur Ausschmückung der von ihm errichteten Kirche bedient habe. Viel geringer erscheint der zwischen vier Heiligen thronende Savator (angeblich von circa 580, aber vielfach restaurirt) in S. Lorenz ausserhalb der Mauern, weshalb der Verf. dieses Bild für eine Arbeit mittelmässiger Künstler erklärt, die ohne Zweifel (?) aus den Klöstern Thessaliens oder Macedoniens nach Rom gekommen seien, da die Stadt damals furchtbar von den Longobarden heimgesucht war, und sie deshalb hätten wagen dürfen ihre geringe Kunstfertigkeit daselbst an den Mann zu bringen! Bekannt ist die geringe Anzahl, der geringere Kunstwerth und die minder sorgfältige Technik der zu Rom in den nächsten Jahrhunderten entstandenen und erhaltenen, sämmtlich byzantinisirenden Mosaiken; interessant aber die Bemerkung, dass unter den sieben Päpsten, welche seit dem Tode Pelagius II. (590) bis auf Zacharias (740) nach dem Zeugnisse des Pontificalbuches und der erhaltenen Denkmale Mosaiken haben ausführen lassen, fünf — nämlich Johann IV., Sergius, Johann VII., Theodor und Agathon — theils Griechen von Geburt waren, theils aus Sicilien und Palästina stammten, also aus Ländern, welche noch zum oriental. Reiche gehörten. Daran knüpft nun allerdings der Verf. die nicht zu erweisende Behauptung der Berufung griechischer Mosaisten aus der Heimath dieser Päpste. Dagegen erscheint die Aufnahme vieler geflüchteter griechischer Künstler in italienischen Klöstern während der Bilderstürme des VIII. Jahrh. geschichtlich beglaubigt; wenn aber Herr Labarte meint, es möchten wohl unter diesen Flüchtlingen nur wenige Mosaisten sich befunden haben, weil damals in Italien nur wenig musivische Arbeiten entstanden seien, so ist das ein Trugschluss, da es, offen gestanden, unentschieden bleibt, inwiefern und wie byzantinische Künstler überhaupt, und bei den allein erhaltenen Mosaiken in der Apsidenwölbung von S. Theodoro aus der Zeit Hadrian's I. (772—95) etwa möchten mitgewirkt haben. Erst unter dem Pontificate Leo's III. (795—

816) entstanden an den unternommenen zahlreichen Neubauten mehr Musivbilder, als im ganzen bisherigen Verlaufe des VIII. Jahrh.; es sei jedoch das die Verklärung darstellende Mosaik über der Altarnische von S. S. Nereo ed Achilleo allein genuin erhalten, und der Verf. steht nicht an zu erklären, dass dieses Werk unter allen bisher erwähnten die unterste Stufe einnehme, was sich daraus erkläre, dass jene griechischen Einwanderer damals nicht mehr existirten und während der in der zweiten Hälfte des VIII. Jahrh. Italien durchtobenden politischen Stürme eine Schule nicht hätten hinterlassen können; P. Leo III. habe daher zur Ausführung seiner vielen Musivgemälde zu griechischen Mosaisten seine Zuflucht nehmen müssen, diese aber wären während der Bilderverfolgung allmählich zu blossen Handwerkern herabgekommen gewesen. Die Herbeiziehung griechischer Mosaisten unter Leo III. sucht der Verf., dem Ref. unverständlich, durch die grosse Anzahl der unter der kurzen Regierung seines Nachfolgers Paschalis I. (817—24) ausgeführten Werke zu erweisen. Es waren ja die damals unternommenen vielen Werke ohne Zweifel nur die Folge der jetzt sicher geordneten Zustände der römischen Kirche, welche nun zu neuer Kunstthätigkeit aufforderten. Allerdings fehlten die innerlichen Mittel; man nahm deshalb zu Copien älterer Werke seine Zuflucht und versank in Barbarei. Den in dem Mosaik von S. Francesca Romana aus der Zeit Nicolaus I. (858—68), dem letzten römischen Werke des IX. Jahrh., sich kundgebenden künstlerisch und technisch höheren Standpunkt sucht Herr **Labarte** consequent aus dem seit 842 in Constantinopel wieder hergestellten Bildercultus zu erklären, wodurch dort die Künste einen neuen Aufschwung nahmen, der freilich, erst unter Basilius Macedo (867—86) zur Blüthe gelangt sei; aber der griechische Mosaist, welcher den Schmuck von S. Francesca Romana ausgeführt habe, sei, obwohl noch nicht sehr geschickt in seiner Kunst schon auf dem neu eingeschlagenen guten Wege gewesen. Bekanntlich trat nun in Rom unter den wildesten Parteikämpfen ein gänzlicher Stillstand aller geistigen Bestrebungen ein, und wo sich später ein neues Kunstleben regte, musste wieder an Byzanz angeknüpft werden, was in Beziehung auf die musivische Arbeit durch Desiderius von Monte Cassino 1066 und durch den Dogen Selvo von Venedig (1071—84) geschah. — Ausserhalb Rom und Ravenna sind als musivische Arbeiten das IX. Jahrh. nur zu nennen die Bilder in der Apsis von S. Ambrosio zu Mailand und am Triumphbogen und der Apsis des Domes von Capua, beide Werke zum Theil mit griechischen Inschriften, also sicher wohl byzantinischen Ursprungs. Eine Abbildung der grossen mailändischen Mosaik, welche **Labarte** in die zweite Hälfte des IX. Jahrh. setzt und höher stellt als

die gleichzeitigen römischen Denkmale, findet sich bei Du Sommerard, les arts au moyen-âge, Serie IX. des Atlas Taf. 19. — II. Im fränkischen Reiche vom VI.—IX. Jahrh. Die in der Römerzeit in Gallien geübte Musivkunst hatte daselbst Wurzel nicht gefasst. Nur eine Notiz (Labbe, nova bibl. msc. libr. I, 413) bekundet, dass zu Anfang des VII. Jahrh. Bischof Desiderius von Auxerre die Apsis seiner Kathedrale mit einer Mosaik auf Goldgrund habe schmücken lassen. Dass damals noch Nachkommen der römischen Mosaisten des V. Jahrh. in Frankreich zu finden gewesen sein sollten, lässt sich nicht glauben, der Verf. will daher auch hier um so lieber die Herbeirufung griechischer Künstler annehmen, als dies ja gleichzeitig auch in Italien geschehen sei; 170 Jahr später musste Karl der Grosse allerdings Mosaiken aus Ravenna holen lassen, um seine Bauten damit zu schmücken. Es könnten aber, meint der Verf., mit den ravennatischen Mosaiken zugleich auch Mosaikarbeiter gekommen sein, um sie an Ort und Stelle anzubringen, welches letztere Ref. nicht bestreiten will. Angilbert, Karl's Eidam und Abt von Centula, lässt seine Klosterkirche mit vier Mosaiken schmücken. Ob das ehemals die Kuppel des Münsters zu Aachen bedeckende Mosaikwerk in der That der karolingischen Zeit angehört habe, lässt sich aus der ganz ungenügenden Zeichnung bei Ciampini allerdings nicht beurtheilen, doch, meint der Verf., gestatte diese Abbildung, wie sie vorliegt, nicht, das Original ins IX. Jahrh. zu versetzen. Die von aus'm Weerth, Kunstdenkm. II, 64 aus der Vita Balderici Cap. 14 angezogene Notiz, dass K. Otto II. durch einen italienischen Maler Johannes das Münster aufs Neue mit Malereien habe ausschmücken lassen, scheint Herrn Labarte nicht bekannt gewesen zu sein. — Seit Karl's Zeit bis Ende des XI. Jahrh. findet sich in Frankreich keine Spur von musivischer Arbeit. — III. Restauration der Mosaikkunst im Abendlande. In Deutschland schmückte Bernward von Hildesheim (993—1022) nach dem Zeugnisse seines Biographen die von ihm errrichteten Kirchen mit schöner musivischer Arbeit; nach des Ref. Ansicht dürften hierunter indess nur Fussbodenmosaiken zu verstehen sein, da anderweitig von Bernward berichtet wird, dass er Wandmalereien habe ausführen lassen. Jedenfalls hatten die etwaigen Versuche dieses Bischofs keine weitere Folge. Dagegen entstanden in Italien zu Monte Cassino und zu Venedig durch die, wie bereits erwähnt, aus Constantinopel herbeigerufenen Künstler gegen Ende des XI. Jahrh. Mosaistenschulen. In Monte Cassino existirt aus jener Zeit nichts mehr, aber in S. Marco zu Venedig, wo im XV. und XVI. Jahrh. Erneuerungen stattfanden, hat sich wenigstens noch Einiges von ursprünglich griechischer Arbeit erhalten, besonders die Figur Christi zwischen Maria und Marcus innerhalb über dem Portal und die Taufe

Christi in der Taufkapelle. — In Frankreich scheint ausser dem Mosaikboden in St. Remi zu Rheims von 1090 nichts weiter vorhanden zu sein. § 5. Vom XII. bis zu Ende des XIV. Jahrh. Die ältesten italienischen Mosaiken dieser Zeit finden sich in S. Maria in Trastevere zu Rom und sind unter P. Innocenz II. (1130 - 43) entstanden; vergl. die Beschreibung von Vitet im Journal des savants 1863 S. 491, auch Schnaase IV. 2,553. Der Verf. weist darauf hin, dass Kunstwerken dieser Art nothwendig bereits minder vollkommene Versuche vorangegangen sein müssten, und dass, da nach dem Zeugnisse Leo's von Ostia die musivische Arbeit über 500 Jahr in Italien nicht geübt worden sei, es nicht anders sein könne, als dass die Mosaisten von S. Maria in Trastevere Schüler jener im XI. Jahrh. nach Italien berufenen Griechen gewesen seien. Dabei ist indess zu beachten, dass, wie von Muratori (Scr. IV. Diss. 24) nachgewiesen ist, die Ausübung der Mosaikkunst in Rom nie ganz aufgehört hatte und dass Leo nur nicht genau darüber unterrichtet war; vergl. Schnaase a. a. O. S. 543. — Eine ausführliche Besprechung widmet der Verf. den prachtvollen sicilianischen Mosaiken des XII. Jahrh. in der Martorana und in der Schlosskapelle zu Palermo, sowie im Dom zu Monreale, unter denen die der Schlosskapelle (Abbild. bei Buscemi, Notizie della basilica di S. Pietro, detta la capella regia. Palermo 1840) die vorzüglichsten sind und nach Labarte theils von Griechen, theils von Schülern derselben ausgeführt wurden. — Italien blieb die ausschliessliche Domäne der Musivkunst, und der von Abt Suger von St. Denis daselbst gemachte Versuch in dieser ungebräuchlichen Arbeit fand in Frankreich keine weitere Nachfolge. Ueber Deutschland und England schweigt der Verf., und dennoch finden sich in beiden Ländern Ueberreste aus der romanischen Periode, wenngleich nicht jener feinen und glasglänzenden byzantinisch-italienischen Technik, so doch minder farbenprächtiger, aus grossen Würfeln gebildeten Mosaiken mit figürlichen Darstellungen und Inschriften, namentlich als Fussbodenverzierung, worüber Schnaase V, 718 zu vergleichen ist. Der Fussboden mit dem Opfer Abrahams etc. in der Lambertikapelle des Domkreuzganges zu Hildesheim mag als Beispiel der, wie bereits erwähnt, von Bischof Bernward versuchten Musivkunst angesehen werden; späteren Ursprungs sollen die Fragmente in der Krypta und neben dem Altar von St. Gereon in Cöln sein. Roh ausgeführt wie diese ist der Grabstein des Abts Gisilbert von Laach († 1152) im Museum zu Bonn. Ohne Zweifel war diese Technik in der romanischen Periode in Deutschland weiter verbreitet, die Denkmale derselben aber sind zu Grunde gegangen. Völlig sporadisch dagegen, um diese interessanten Denkmale hier gleich mit vorwegzunehmen, erscheinen die „opere moysaico more Graecorum“ aus

farbigen und goldigen Glasstiften bestehenden, eigentlichen Mosaikgemälde und Reliefs äusserlich am Dom zu Prag 1371, am Dom zu Marienwerder 1380, an der Schlosskirche zu Marienburg und (ehemals) am Dom zu Frauenburg, die mit grosser Wahrscheinlichkeit denselben fremdländischen Künstlern zugeschrieben werden können, welche Kaiser Karl IV. nach Prag hatte kommen lassen; vergl. Otte, Kunstarchäologie S. 706. Herr Labarte erwähnt (S. 257) nur das Mosaik in Prag. — II. Im XIII. und XIV. Jahrh. Dieser Abschnitt behandelt die kunstgeschichtlich aus Vasari und anderweitig bekannten italienischen Mosaisten und ihre Werke, ohne eben Neues beizubringen; Ref. begnügt sich daher den merkwürdigen Umstand hervorzuheben, dass der thronende Salvator an der Façade von S. M. maggiore zu Rom von Philipp Rusuti (im Holzschn. S. 155 abgebildet) als offenbare Nachbildung des Christusbildes (Album Taf. 118) über dem Hauptportal des Narthex der Sophienkirche in Constantinopel erscheint: Typus und Haltung der nach griechischer Weise segnenden Figur stimmen völlig überein, und die Worte auf dem offenen Buche in der linken Hand des Herrn sind dieselben, in Constantinopel griechisch, in Rom lateinisch „Ego sum lux mundi, während das zu den Seiten des Hauptes Christi angebrachte Monogramm $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ in griechischen Buchstaben beibehalten ist. Besonders auffallend ist auch die auf beiden Mosaiken übereinstimmende eigenthümliche Form der Lehne des Thronstuhles. Wenn auch Labarte darin zu weit geht, dass er das Salvatorbild in Rom geradezu eine „copie exacte“ des Justinianischen nennt, so bleibt doch das genaue Festhalten des alt-byzantinischen Typus bei einem italienischen Künstler zu Anfang des XIV. Jahrh. immerhin höchst charakteristisch für die mittelalterliche Kunst. Uebrigens ist dieses Bild des thronenden Christus der einzige Byzantinismus, den sich Rusuti gestattet hat, indem er sonst der freieren Richtung des Cimabue folgt. — § 6. Italienische Mosaikmalerei der Renaissance-Periode. I. Im XV. Jahrh. Der Aufschwung der Malerei in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. war im Ganzen der Musivkunst ungünstig, indem man die minder kostspielige Frescomalerei vorzog. Aber mit der abnehmenden Anzahl der Mosaisten wuchs ihre Geschicklichkeit, und einzelne grosse Maler verschmähten es nicht eigenhändig in Mosaik zu arbeiten. In Florenz beschäftigte sich der Frescomaler Alesso Baldovinetti (1422—99) nach dem Zeugnisse Vasari's und florentinischer Archivalien (1455, 81 und 83) mit musivischer Arbeit und unterwies auch seinen berühmten Schüler Domenico Ghirlandajo (1449 bis gegen 98) darin, von welchem die Verkündigung Mariä über der Seitenthür von S. M. del Fiore in Florenz herrührt. Die ihm von Vasari zugeschriebenen (nicht mehr existirenden)

Mosaiken am Dom zu Siena waren nach einer Urkunde von 1493 von seinem Bruder David Ghirlandajo (1460—1525). Gleichzeitig waren als Mosaisten in Florenz thätig die Miniatoren Gherardo und sein Bruder Monte, und Sandro Botticelli. In Venedig wurden in Folge zweier Dachbrände von 1419 und 29, die man zum Vorwande nahm, die alten griechischen Mosaiken der Marcuskirche seit 1430 in neuem Geschmack hergestellt, womit man während des ganzen XVI. Jahrh. fortfuhr, und es würde nichts von dem Alten übrig geblieben sein, wenn nicht ein Regierungsdecret von 1610 diesem Treiben ein Ziel gesetzt hätte. Der ausgezeichnetste venetianische Musivarbeiter war der Maler Michele Giambono oder Zambono, welcher 1430 das Leben der Maria in der Kap. U. Fr. dei Mascoli ausführte. In S. Marco kommen inschriftlich vor: Silvester 1458, Antonius 1458, Lazarus B., Petrus 1482 und nochmals ein Antonius. II. In der Glanzepoche des XVI. Jahrh. wurde die Mosaikmalerei mit Ausnahme von Venedig in Italien fast ganz aufgegeben. Der Verf. verbreitet sich (hauptsächlich nach Zanetti, della pittura Veneziana, Venez. 1771 S. 565 ff. und dem ebd. 1847 erschienenen Werke: Venezia e le sue lagune) ausführlich über die bei dem erneuerten Schmucke der Marcuskirche thätigen Mosaisten, die meist nach den Cartons des Titian und anderer grossen Maler arbeiteten; es kommt unter denselben auch ein Grieche, Grisogonos 1507 vor. In Rom wurden unter Gregor XIII. (1572—85), Clemens VIII. (1592—1605) und Urban VIII. (1623—44) die Kuppel und die Gewölbe der neuen Peterskirche mit Mosaiken geschmückt. Unter den zahlreichen bei diesem ungeheuren Unternehmen betheiligten Künstlern war es namentlich Marcello Provenzale, welcher gegen Ende des XVI. Jahrh. bei der Decorirung der Gregorianischen Kapelle mit der Oelmalerei zu wetteifern und tragbare Mosaikbilder zu fertigen begann, wobei er die mühseligste Technik nicht scheute. Er führte das Porträt Paul's V. in Mosaik aus, das sich jetzt im Palaste Borghese befindet, zu dessen blosser Maske er 700,000 Stiftchen verwendet haben soll, von denen jedes einzelne kleiner ist als ein Hirsekorn. Seit Urban VIII. wurde der Anfang gemacht die Altargemälde der Peterskirche, welche sehr durch Feuchtigkeit litten, durch unzerstörbare Mosaiken zu ersetzen. Giambattista Calandra, ein Schüler Provanzale's, wandte dabei ausser Stein- und Glasstiftchen auch Emaillen an, deren verschiedene Nuancen er bis über 10,000 brachte. Pietro Paolo Cristofori, ermuthigt von P. Clemens XI. (1700—21), wurde der Gründer jener berühmten Mosaikanstalt, welche, die einzige der Welt, noch gegenwärtig im Vatican besteht, und aus welcher die musivischen Copien der berühmtesten Gemälde der grossen Meister hervorgegangen sind, welche den Altären der

Peterskirche als Schmuck dienen. — § 8 behandelt in vier Abschnitten die zu Wand- und Fussbodengetäfel verwendete eingelegte Arbeit aus dünnen, verschiedenfarbigen und nach dem gegebenen Muster geschnittenen Marmortafeln, worin der Verf. das Opus sectile oder alexandrinum der Alten, die Ars quadrataria des Mittelalters wohl mit Recht zu erkennen glaubt, und woraus später das sogen. florentinische Mosaik hervorging. Die ältesten erhaltenen Arbeiten dieser Art finden sich im Fussboden der angeblich aus dem V. Jahrh. stammenden Kirche des Klosters Studios (jetzigen Moschee Imrachor-Dschamissi) und an den Wänden der Sophienmoschee zu Constantinopel und sind durch die Abbildungen bei Salzenberg, auf welche auch Labarte Bezug nimmt, bekannt geworden; vergl. auch Taf. 119 des Albums. Von dem ursprünglichen Mosaikfussboden der Sophienkirche hat sich nur ein etwa 400 ☐ F. grosses Fragment erhalten. Fussböden aus eingelegter Arbeit werden im Orient bis in's XIII. Jahrh. erwähnt. Die im XII. Jahrh. erbaute Kirche des Pantokrator hat noch ihr schönes Mosaikpflaster (Abbild. bei Salzenberg Taf. 36). Im Abendlande finden sich nur wenige vereinzelte Notizen über Musiv- und Marmorfussböden, wobei es besonders in Beziehung auf Deutschland zweifelhaft bleibt, ob nicht vielmehr an „Opus tesselatum" zu denken sein wird. Erhaltene Beispiele datiren erst aus dem XII. Jahrh. und finden sich nur in Italien: in S. M. in Trastevere zu Rom und vorzüglich auf Sicilien in der Palastkapelle zu Palermo als Wandgetäfel und Fussbodenpflaster (Abbild. in Buscemi, Notizie della basilica della Capella regia. Palermo 1840) und minder reich im Dom zu Monreale (Abbild. bei Serradifalco, del duomo di Monreale und in der Gazette des beaux-arts I, 153): nach Labarte alles Arbeiten von Griechen. Aus dem XIII. Jahrh. ist nichts nachgewiesen, und seit dem XIV. bis ins XVI. Jahrh. erscheint in italienischen Kirchen dann eine neue Behandlungsart der Marmorfussböden, mit figürlichen Compositionen, in den ältesten Beispielen a niello oder a sgraffitto auf weissem Marmor ausgeführt (d. h. mit ausgegrabener Zeichnung, die mit schwarzer Harzmasse ausgefüllt wurde), später unter Zuhilfenahme des Opus sectile, indem man aus grauen und schwarzen Marmortafeln, die in Gemässheit der Conturen geschnitten wurden, in den Figuren eine Art von Clair-obscur herstellte. Die Cartons zu diesen Fussböden wurden oft von bedeutenden Malern geliefert. Die grösseste und künstlerisch ausgezeichnetste Fussbodenverzierung dieser Art findet sich im Dom zu Siena auf einer Fläche von c. 300 × 162 F. Der Verf. hat (S. 306—16) dieselbe mit Benutzung von Milanesi, Docum. per la storia dell' arte Senese (Siena 1854) ausführlich besprochen und die Künstler namhaft

gemacht, die von 1369 bis gegen Mitte des XVI. Jahrh. an diesem Werke sich betheiligten. Duccio (dessen Thätigkeit zwischen 1282 und 1339 fällt), den Vasari zum Erfinder des Chiaro-oscuro aus grauem Marmor macht, hat darauf keinen Anspruch, und ebensowenig Beccafumi (1488—1551), von welchem allerdings die gelungensten Cartons herrühren. Nach Lanzi (Histoire de la peinture en Italie I, 489) soll Matteo di Giovanni um 1483 der eigentliche Erfinder gewesen sein. Abbild. hat Didron, dem die Resultate der Milanesi'schen Forschungen noch unbekannt waren, in den Annales archéol. XVI, 339 gegeben. Aehnliche Fussböden, wie der des Domes von Siena, sind sehr selten, und der Verf. nennt keine weiteren Beispiele. Dagegen führt derselbe andere italienische Kirchen an mit schönen Marmormosaiken (Opus sectile) des XV. bis XVII. Jahrh. (Bekleidungen der Wände und Altäre und auch Fussböden): in Rom St. Peter, die Kapellen des heil. Sakraments und der heil. Jungfrau in S. M. maggiore, die Kapelle der Ginetti in S. Andrea, die Jesuskirche; in Venedig die Kirchen S. Giovanni e Paolo und S. M. dei Miracoli. Nachdem 1561 in den toskanischen Gebirgen Marmorarten von allen Farben entdeckt waren, wurde in Florenz von Cosmus I. die noch jetzt bestehende Mosaikanstalt gegründet, woselbst das Opus sectile in Marmor, Porphyr, Flusskieseln, Lapislazuli, Korallen, Perlmutter, Jaspis, Achat u. s. w. hauptsächlich bei Altarbekleidungen und Möbeln, überhaupt bei kleineren Gegenständen angewendet wird. Die einzige Anwendung im Grossen hat dieses florentinische Mosaik an den Wänden der 1604 gegründeten Mediciäerkapelle der Lorenzokirche zu Florenz gefunden. Das dabei beobachtete technische Verfahren hat der Verf. nach Richard, Description historique et critique de l'Italie III, 82 geschildert.

Malerei in gewebten Stoffen (d. h. Stickereien, broschirte Zeuge und gewebte Teppiche) S. 323—80. Wie H. Labarte selbst unter Angabe der Gründe einräumt, kann diese nur höchst oberflächliche Abtheilung seines Werkes den Vergleich mit den meisten übrigen Theilen desselben nicht aushalten. Ebensowenig wie in seiner Geschichte der Glasmalerei findet man hier etwas Neues oder relativ Vollständiges. Lesefrüchte aus den Byzantinern und dem Pontificalbuche des Anastasius und die im II. und III. Bde. der Mélanges d'archeol. enthaltenen Abbild. sind für die byzantinisch-romanische Periode ziemlich das Einzige. Die seit 1856 erschienene, Grund legende und mit trefflichen Abbild. in Farbendruck versehene Geschichte der liturg. Gewänder von Fz. Bock, welche sich im I. Bde. mit den gewebten und gestickten Stoffen beschäftigt, ist dem Verf. noch unbekannt geblieben. Aber auch was die frühere

deutsche Literatur (bei v. Hefner-Alteneck, Bechstein, Mithoff) darbot, hat sich seiner Kenntnissnahme entzogen. Frankreich erscheint blutarm an solchen Schätzen, wie der Dom zu Halberstadt und die Marienkirche zu Danzig dergleichen darbieten. Ebenso ist die Illustration zu diesem Abschnitte nur kärglich: zwei aus Aachen stammende orientalische Stoffmuster in zwei Holzschnitten (nach den Mélanges d'archéol. II Taf. 9—11 und 13—14).

Eingelegte Arbeit in Metall (Damasquinerie) S. 381—88, ein beschränkter, aber interessanter Zweig der ornamentistischen Kunst, welcher in zwei Hauptgattungen zerfällt. Man bearbeitete entweder die ganze Oberfläche des harten Grundmetalls (Stahl, Eisen) mit einer ganz feinen Stichelung, wie bei den Hieben der zartesten Feilen, auf welcher sodann die gewünschte Zeichnung aus Gold- und Silberfäden dargestellt und durch starken Druck oder durch Hämmern befestigt wurde; zuletzt wurde das Ganze mit dem Glättstahl übergangen, wodurch man die Stichelung wieder tilgte, die eingelegten Fäden noch inniger befestigte, und die Fläche, deren Zeichnung nun einer Plattstickerei glich, polirte. Bei minder hartem Grundmetall (z. B. Bronze) wurde dieses in der äusseren Form der darzustellenden Figuren schwach ausgetieft und die Austiefung mit dünnen Gold- oder Silberblättchen ausgefüllt, die man durch Niederhämmerung des Grundmetalls an den Rändern befestigte, um sodann die innere Zeichnung mit Sticheln oder Bunzen auszuführen. Dies ist das „alla damasquina“ der Italiener; die andere Gattung ist das „all' azzimina“ oder „alla gemina“ und besteht aus Gold- oder Silberfäden, welche in die auf dem Grundmetall eingravirte Zeichnung gedrückt wurden und entweder etwas erhaben bleiben oder zu gleicher Fläche mit dem Grundmetall geebnet werden konnten. — Die Alten schrieben die Erfindung der damascirten Arbeit dem Glaukos von Chios zu. Die berühmte Isistafel, welche 1527 bei einem Schlosser in Rom aufgefunden wurde, beweist die ausgezeichneten Leistungen der Aegypter in dieser Kunst (Abbild. bei de Caylus, Recueil d'antiq. VII. Taf. 12). In Constantinopel wurden im XI. Jahrh. die Bronzethüren für mehrere italienische Kirchen in eingelegter Arbeit ausgeführt, von denen Labarte nur die der Paulskirche vor Rom anführt, welche weder die einzigen, noch die ersten dieser Art waren; s. oben S. 300. Theophilus Presbyter spricht in der Vorrede seiner Schedula den Arabern den Preis zu in der Kunst die Metalle zu verzieren, und in der That hatten die Muhamedaner in Damascus (daher der Name Damasquinerie), Aleppo, Mossul und Aegypten seit Anfang des XI. Jahrh. in diesem Kunstzweige hohen Ruf erlangt. Es kommen in den Sammlungen Schalen, Becher, Geräthe aller Art und

Waffen vor, deren arabische Inschriften beweisen, dass dieselben ursprünglich für im XII. und XIII. Jahrh. lebende Kalifen, Sultane und Emire gearbeitet waren. So besitzt das Medaillen-Cabinet der Pariser Bibliothek eine schöne Schale des Malek-el-Aschraf von Miafarkin (Abbild. in der Revue archéol. I, 538) und das Museum der Monarchen das als „Baptistère de S. Louis" bekannte Becken. Seit Anfang des XV. Jahrh. wurde die Damascirkunst in Italien besonders von den Waffenschmieden geübt und gelangte im XVI. Jahrh., wo in Venedig und besonders in Mailand die zierlichsten Möbel mit damascirten Verzierungen verfertigt wurden, zur höchsten Blüthe. Der Verf. nennt die vorzüglichsten Künstler dieser Art und giebt in Holzschnitten zwei mit Gold und Silber ausgelegte ciselirte Eisenarbeiten im Renaissance-Stil, S. 380 einen Cabinetschrank und S. 388 eine (c. 15 Z. hohe) Toilette, welche letztere aus der Samml. Soltykoff (Nr. 332) 1861 für 32025 Fr. an das Kensington-Museum übergegangen ist.

Die Töpferkunst (Keramik) S. 389—528. Diese Abtheilung, bei deren Bearbeitung dem Verf. besonders zwei ausgezeichnete neuere Werke (Davillier, Histoire des faïences hispanomoresques 1863, und Marryat, Histoire des poteries; traduction française (nach der 2. englischen Auflage) par Armaillé et Salvetat 1866)*) zu Hülfe kamen, erfreut sich wiederum einer grösseren Ausführlichheit. Die Einleitung bringt einige Bemerkungen über die Ausübung der keramischen Kunst (d. h. der bildnerischen und malerischen Ausschmückung der Gefässe u. s. w. aus gebrannter Erde) bei den alten Völkern, welche seit den Stürmen der Völkerwandrung, wenn man von den Fussböden in Ziegelmosaik absehe, nur noch bei den Griechen cultivirt und im Abendlande erst seit dem XV. Jahrh. wieder aufgenommen worden sei. In § 1 des I. Cap. bemüht sich der Verf. Beweise aufzusuchen für die Existenz der Kunsttöpferei im morgenländischen Reiche, vermag aber nur anzuführen, dass der im V. Jahrh. lebende Geograph Stephan von Byzanz die Insel Aegina und die phönizische Stadt Gaza als berühmt wegen ihrer Töpfereien nennt, und dass Theophilus Presbyter (l. II c. 16) den Griechen die Verfertigung bemalter Thongefässe zuschreibt. Daraus, dass Theophilus nur die Griechen nennt, folgert Labarte, dass eben allein diese die keramische Kunst im XI. Jahrhunderts geübt hätten, und dass die syrischen Töpfer die Lehrer der Araber geworden seien, deren Arbeiten deshalb mit den griechischen die grösseste Aehnlichkeit

*) Die vieles Neue bringenden Merveilles de la Céramique par Alb. Jacquemart, die erst 1868 und 69 erschienen sind, konnte H. Labarte noch nicht benutzen.

hätten. In § 2 sucht nun der Verf. unter den Geschirren, welche bisher für spanisch-arabisches oder als italienisches Fabricat gegolten haben, die Erzeugnisse der byzantinischen Keramik auszumittteln. Es ist dies ein sehr schwieriges Unternehmen. Als griechisches Fabricat werden zunächst bezeichnet der Mehrzahl nach die farbig incrustirten Rundschalen, womit seit dem XI. Jahrh. und früher (?) die Façaden mehrerer Ziegelkirchen in Italien in der Nähe des adriatischen Meeres decorirt wurden. Nach den Abbild. solcher z. B. noch an der Westfront der Kirche S. Sisto in Pisa befindlichen Schalen bei Marryat S. 34 (vergl. als Probe den Holzschnitt bei Labarte S. 418) hat das symmetrische Ornament derselben weder arabischen, noch specifisch byzantinischen, eher antikisirenden Charakter. Ferner schreibt der Verf. mehreren Fayencen im Louvre und im Hôtel Cluny byzantinischen Ursprung (aus der letzten Periode des Reiches) zu, die theils einen Adler, theils ein Kreuz mit zwei Querbalken als Hauptornament zeigen. Diesen (heraldischen) Adler (s. den Holzschnitt S. 389), bezeichnet H. Labarte willkürlich als „aigle byzantine“ und stellt ihn in Parallele mit den auf den Bronzethüren von S. Paolo vor Rom vorkommenden Adlerfiguren. Zu bemerken bleibt dabei, dass das Motiv des heraldischen Adlers von arabischen, mit Adlern verzierten gewebten Stoffen (vestes aquilatae) entnommen ist. Was das Kreuz mit dem doppelten Querbalken anbetrifft, so kann der byzantinische Ursprung desselben allerdings nicht bestritten werden, es kommt aber hierbei auf die chronologische Bestimmung der damit bezeichneten Fayencen an, da dieses sogen. Patriarchenkreuz in der Spätzeit auch im Abendlande als Abzeichen zunächst wohl der Päpste, dann der Cardinäle und Erzbischöfe üblich wurde. Die Emaillirung dieser Gefässe ist weisslich und von geringem Metallglanz, die Zierrathen sind darauf in Blau und Braunroth ausgeführt, nach welchen Merkmalen der Verf. sodann noch andere Gefässe als byzantinische bestimmt. — Das II. Cap. handelt von der Keramik in Spanien und in Italien und § 1 in fünf Abschnitten von den spanisch-arabischen Fayencen. Dieselben sind zuerst von dem Conservator des keramischen Museums zu Sèvres, H. Riocreux aus der Masse der italienischen Majoliken nach bestimmten Kennzeichen ausgeschieden worden und sind weiss, röthlich oder gelblich emaillirt, mit blauen oder gelben (blass goldgelb bis kupferbraun) Mustern und zeigen metallischen Glanz. Die älteren haben allerlei arabische Muster, sehr selten mit Thiergestalten; die späteren sind, unter christlichem Einflusse, bereits mit lateinischen Inschriften und spanischen Wappen versehen; die jüngsten, mit entschieden dunkel kupferfarbenem Ornament und mit Vogel- und Thier-

gestalten in Pflanzengewinden gelten für Erzeugnisse des XVII. Jahrh., wie dergleichen noch gegenwärtig in Valencia fabricirt werden. Der Verf. ist der Meinung, dass die Araber, nach der Eroberung von Syrien im VII. Jahrh. daselbst mit dieser Kunst der dortigen berühmten Töpfer bekannt geworden, dieselbe schon im VIII. Jahrh. mit nach Syrien gebracht hätten, und nicht erst, wie neuerlich angenommen worden ist, die Mauren im XII. Jahrh. Das älteste historische Zeugniss über das in Malaga verfertigte emaillirte Geschirr findet sich erst um 1350 in der Reisebeschreibung des Ibn-Bathoutah, eines Mauren von Tanger, und dieser alten Fabrikstätte wird die in den Trümmern der Alhambra befindliche berühmte Vase zugeschrieben, die jedenfalls nicht nach der spanischen Eroberung von Granada (1492) entstanden sein wird. Im XV. Jahrh. wird die Insel Majorca als Verfertigungsort genannt. Da die Fabrication hauptsächlich in den Händen der Mauren geblieben war, führte die Vertreibung derselben unter Philipp III. den Verfall dieser Technik herbei, und, wie es scheint, sind die entschieden kupferrothen Reflex zeigenden Geräthe erst von späterer spanischer Arbeit. In dieser Weise classifizirt der Verf. jetzt, abweichend von seiner früheren Ansicht (Description de la collection Debruge pag. 285), die spanisch-arabischen Gefässe der Entstehungszeit nach und erklärt die Feststellung der verschiedenen spanischen Fabricationsorte für unmöglich. Eine im Album Taf. 122 dargestellte Schüssel (ehemals in der Samml. Soltykoff Nr. 662) mit einem Greifen setzt er in die Zeit vor der Eroberung von Granada. Zuweilen führen die Wappendarstellungen zu bestimmterer chronologischen Fixirung. So befindet sich in der Kunstkammer zu Berlin eine Schüssel mit dem Wappen der 1409 vereinigten beiden Königreiche Arragonien und Sicilien und kann daher nicht vor dem angegebenen Zeitpunkte verfertigt sein, ist aber muthmaasslich älter als die Vereinigung beider Reiche mit Kastilien unter Ferdinand und Isabella. Das Museum zu Sèvres besitzt zwei Schüsseln, welche durch die auf denselben befindlichen Wappen fest bestimmt werden (die eine als zwischen 1419 und 1441, die andere als zwischen 1469 und 1504 entstanden) und bei dem jetzigen Stande der Forschung den einzigen Anhalt gewähren über den Grad der Ausbildung, welchen die spanisch-arabische Keramik damals erlangt hatte. Gewisse Schüsseln, in der Mitte erhaben und nach dem Rande hin mit rund ausgeschweiften Verzierungen, sämmtlich mit gelben, ins Rothe spielenden metallglänzenden Rosetten und Nelken oder vielmehr Disteln, werden von Einigen für italienischen Ursprungs, von Andern für Producte der spanischen Renaissance gehalten; der Verf. ist geneigt dieselben wegen der Art ihres Schmelzes und der Farbe ihrer Verzierungen den spanisch-ara-

bischen Fayencen des XV. Jahrh. anzureihen. Zwei aus Sicilien in das Sèvres-Museum gekommene Vasen sind nach Labarte schwerlich auf jener Insel verfertigt worden, sondern stammen wohl eher aus irgend einer asiatischen Provinz des arabischen Reiches; sie haben viel Aehnlichkeit mit chinesischem Porzellan und sind mit arabischen Inschriften decorirt. — § 2. betrachtet die emaillirten Terracotten des Luca della Robbia und und seiner Nachfolger. Dieser 1399 oder 1400 geborene und 1481 gestorbene grosse Künstler war, soweit bis jetzt bekannt, der erste, welcher die Fabrikation der mit einem weissen zinnhaltigen Schmelz versehenen und theilweise gefärbten Terracotten, die im Orient und in Spanien längst geübt worden, in Italien einführte. Seine trefflichen Reliefs im Museum und in den Kirchen von Florenz, seine und seiner Familie in allen europäischen Museen befindlichen Arbeiten sind bekannt. Ein Verzeichniss der Werke des Luca und derjenigen seiner Familienglieder und Nachkommen, welche bis ins XVI. Jahrh. diesen Kunstzweig in seiner eigenthümlichen Darstellungsweise zu cultiviren fortfuhren, hat Henri Barbet (Les della Robbia; étude sur leurs travaux, suivie d'un catalogue de leur oeuvre. Paris 1855) gegeben. Ein der Samml. Soltykoff (Nr. 768) angehörig gewesenes, die Geburt Christi darstellendes Relief, welches dem Luca della Robbia zugeschrieben wird, ist Taf. 123 des Albums abgebildet. — In § 3 verbreitet sich der Verf. besonders unter Benutzung von Passeri, Istoria delle pitture in majolica fatte. Pesaro 1838, in französ. Uebersetz. von H. Delange. Paris 1853) über die gemalten italienischen Fayencen in folgenden eilf Abschniten: I. Ueber die Einführung des zinnhaltigen Schmelzes in Italien (welche schwerlich vor Luca della Robbia stattgefunden hat. Der Name Majolika, welcher erst gegen 1500 aufkam, beweist nichts für den Zusammenhang der italienischen und spanisch-arabischen Fayencen; die Frage bleibt offen). II. Die Mezza-Majolika. Seit Mitte des XV. Jahrh. verfertigte man in Pesaro aus einer fleischfarbenen Masse Fayencen, die zuerst bemalt und dann (auf der Rückseite gelb) glasirt wurden, dennoch aber, wie die emaillirten, einen schillernden Metallglanz haben. Passeri, ein Antiquar des XVIII. Jahrh., nannte dieselben Mezza-Majolika. Die schönsten Arbeiten dieser Art entstanden gegen 1480 und sind Schüsseln, die zum Aufhängen bestimmt waren, also mehr zur Dekoration als zum häuslichen Gebrauche dienten. Sie sind meist mit Halbfiguren auf weissem Grunde geschmückt, der jedoch fast nur in den unbemalt gelassenen Fleischparthien zum Vorschein kommt, und zeichnen sich in den Kleidern der Figuren und in den auf den Rändern gewöhnlich schuppenartig gebildeten Ornamenten durch ein Rubinroth aus, dessen Geheimniss 1518 auch in Gubbio bekannt war, un-

gefähr 30 Jahr später aber gänzlich verloren ging. Taf. 124 des Albums zeigt eine ehemals der Samml. Soltykoff Nr. 671 angehörige Schüssel aus dem Anfange des XVI. Jahrh., noch ganz im Charakter der Mezza-Majolika, aber schon emaillirt. 1486 hatten die Töpfereien von Pesaro einen ausgebreiteten Ruf bis ins Ausland, und die Fabriken von Urbino, Gubbio und Castel-Durante wetteiferten mit denselben. III. Geschichte der Majolika; erste Epoche. Die ältesten Erzeugnisse mit weissem zinnhaltigen Schmelz, die eigentliche „majolica fina", stammen aus Gubbio: eine Schüssel mit der Halbfigur Christi, weiss auf blauem Grund, im Sèvres-Museum und eine andere mit dem Monogramm Christi auf blauem Grunde im Kensington Museum, beide inschriftlich von Giorgio Andreoli zu Gubbio aus dem Jahre 1485 und 1491. Die ältesten bekannten zu Faenza (daher der Name Fayence) verfertigten Fabricate sind die Fussbodenfliesen von 1487 in der Sebastianskapelle von S. Petronio in Bologna. IV. Technisches Verfahren. Die nach dem Formen getrockneten Gegenstände erhielten einen ersten Brand (a bistugio) und wurden dann emaillirt, d. h. man tauchte sie in eine fein verriebene Flüssigkeit, die besonders aus Zinnoxyd, Weinhefen und Sand bestand. Je grösser die Menge des Zinnoxydes war, desto weisser und härter wurde der Schmelz. Auf diese einfache Weise erhielten die Sachen einen undurchsichtigen, die ganze Masse deckenden, verglasbaren Ueberzug, auf welchem nach dem Abtrocknen mit Metallfarben gemalt wurde. Sodann folgte die durchsichtige Glasur mit einer Mischung von Bleioxyd und Sand in Wasser und schliesslich der Brand in einer Muffel. Nach einer ziemlich allgemeinen Ansicht unterlagen die metallisch schillernden Farben noch einem besonderen nachträglichen Verfahren und einem nochmaligen Brande. V. Fortsetzung der Geschichte der Majolika; erste Epoche. Diese erste Epoche, die sich bis 1538 erstreckt, charakterisirt sich durch die Erfindung neuer Farben und künstlerische Ausführung nach Cartons von Malern und nach Kupferstichen von den Gemälden der grossen Meister, besonders nach Raphael; doch behielten die Majoliken aus der Zeit vor 1521 immer noch etwas Hartes und Trocknes. Ausführlichere Mittheilungen über die kunstgeschichtlich bekannten, Urbino angehörigen Majolikenmaler und ihre Arbeiten folgen. Eine Schüssel aus der Sammlung Debruge (Nr. 1145) mit einer Darstellung aus der Aeneïde ist Taf. 125 des Albums abgebildet und rührt dem darauf befindlichen Monogramm zufolge von Franz Xanto Avelli von Rovigo her, einem um 1531—40 thätigen, sehr geschickten Künstler. Ausserhalb Urbino kommen vor: Balthasar Menara 1534—38 in Faënza, Benedetto 1530 in Siena, Sebastian Marforio in Castel-Durante 1519. VI. Geschichte der Majolika; zweite Epoche 1538—

70. Durch das lebhafte Interesse, welches Herzog Guidobaldo II. von Urbino an der Majolikafabrikation seines Landes nahm, hob sich dieselbe in künstlerischer Beziehung zur höchsten Blüthe, da die Malereien nach Vorlagen der trefflichen Meister der umbrischen Schule, ja anscheinend nach eigenhändigen Skizzen Raphaels selbst ausgeführt wurden. Der eigentliche Hof-Majolikamaler des Herzogs war Orazio Fontana († 1571), dessen früher im Palais Guidobaldo's befindliche Arbeiten nach dem Tode des Francesco Maria II., letzten Herzogs von Urbino, nach Loretto kamen, wo sie noch jetzt die ausgezeichnetste Sammlung bilden, Taf. 126 des Albums enthält die Abbild. einer dem Orazio Fontana zugeschriebenen, jedenfalls urbinatischen Schüssel von 1556 mit dem Tode der Virginia, aus der ehemaligen Sammlung Soltykoff Nr. 744. VII. Geschichte der Majolika; Epoche des Verfalls. Nach dem Tode des Orazio Fontana fingen die Majolikamaler an nach niederländ. Kupferstichen zu arbeiten; es wurden seit 1560 Landschaften Mode, deren meisterhafte Ausführung anzuerkennen ist. Die historischen Compositionen gab man zu Gunsten blosser Arabesken auf. Guidobaldo starb 1574 verschuldet, und sein Nachfolger hatte genug zu thun mit Wiederherstellung der Finanzen. Die Majolikafabrikation fiel der Privat-Industrie anheim und lieferte fast nur noch Geschirr für den täglichen Gebrauch. Nur einzelne Meister folgten noch den guten Traditionen ihrer Vorgänger, wofür einige im Louvre befindliche Gefässe angeführt werden können, z. B. die Taf. 128 abgebildete schöne Kanne mit der Inschrift: Urbino 1604 und dem Monogramm P, welches auf Alfonso Patanazzi gedeutet wird, der mit seinem 1620 zwölfjährigen Sohne nach Stichen des Holländers Sadeler arbeitete. Im Jahre 1718 fand Passeri in Pesaro nur noch eine einzige Geschirrfabrik vor, die sich nur mit ganz gewöhnlicher Fayence beschäftigte. VIII. Charakter der Majolika und verschiedene Arbeiten der Kunsttöpferei seit 1538. Durch den Einfluss des Herzogs Guidobaldo hob sich zwar die Composition und die Zeichnung der Darstellungen zu eigentlichen Kunstwerken, aber gleichzeitig verlor das Colorit. Man vermisst seit etwa 1540 den schillernden Metallglanz der älteren, nach 1450 in Pesaro entstandenen Arbeiten, das Rubinroth des Andreoli und des Xanto, und das schöne Zinnoberroth des Letzteren, dessen Anwendung schwierig gewesen zu sein scheint, auch wohl einen zu grellen Effekt machte. Die Fleischfarbe führt man nach 1570 in einem zarten Gelb mit grünlichen Schatten aus, statt des ins Braunrothe spielenden Ockergelb der älteren Malereien. Die beleuchtetsten Stellen wurden mit einem Weiss (bianchetto) aufgehöht, dessen Bereitung zu Anfang des XVII. Jahrh. nicht mehr gekannt war. Man bediente sich desselben auch mit Zusatz einer leichten Färbung zur

Ausführung von Grisaillen auf weissem Schmelzgrund (sbiancheggiato); vergl. das Becken aus der Samml. Debruge bei du Sommerard VIII. Taf. 23. Im Jahre 1569 erfand Jacomo Lanfranco zu Pesaro die Kunst Gold auf der Fayence einzubrennen, worauf er ein herzogliches Patent erhielt. Ziemlich allgemein herrschte die Sitte, dass die Majolikamaler den Gegenstand des Gemäldes, zuweilen auch ihren Namen und Wohnort sowie die Jahreszahl mit blauer Farbe auf die Rückseite der Geräthe schrieben. Den geschickten Malern standen übrigens auch ebenso geschickte Former zur Seite, die auch in der Ausführung von allerlei Rundwerk (Menschen und Thierfiguren, besonders Vögel) Gelungenes leisteten. IX. Ueber einige Majolikafabriken des XVII. und XVIII. Jahrh. zu Castelli in den Abruzzen, zu Venedig, Siena und Savona. 1763 entstand zu Pesaro eine neue, aber nur wenige Jahre bestehende Fabrik, in welcher man das chinesische Porzellan nachzuahmen versuchte. X. Glasirte Kunsttöpferwaaren von Città di Castello in der Romagna. Die aus rother Masse bestehenden Geräthe erhielten einen Ueberzug aus weisser Erde, auf welchem die Zeichnung, roth in Weiss erscheinend, mit dem Effect des Sgrafitto eingeritzt wurde. XI. Das sogen. Medicäische Porzellan. Man versteht darunter eine Nachahmung des chinesichen und japanesischen Porzellans in künstlich zusammengesetzter Masse (porcelaine tendre), die unter Franz von Medicis (1559—97) zu Florenz erfunden, aber so bald wieder aufgegeben wurde, dass etwa nur noch ein Dutzend daraus verfertigter verschiedener Geräthe nachweislich ist. Die Bemalung derselben ist stets monochrom blau, da Kobalt die einzige Farbe war, welche den für die Masse erforderlichen hohen Grad der Brennhitze aushielt. — Die Holzschnitte S. 419 und S. 476 stellen eine Herrn Gustav v. Rothschild gehörige Schenkkanne, ferrarisches Fabrikat, dar und eine urbinatische Gieskanne aus der zweiten Majolika-Epoche, die ehemals in der Sammlung Debruge (Nr. 1148) befindlich war und für 2887 Fr. von Herrn Arundel erstanden wurde.

Das III. Capitel behandelt die französischen, deutschen und übrigen Kunsttöpferwaaren der nordischen Länder; § 1 die als Fussbodenpflaster bis ins XVI. Jahrh. gebräuchlichen ornamentirten Thonplatten mit Benutzung von Amé, les carrelages émaillés du m.-â. et de la renaissance. Paris 1859. Als die älteste angeblich merovingische Gattung der Thonfliesen bezeichnet der Verf. nach Viollet-le-Duc (Dict. de l'architecture II, 265) eine einfarbige und nicht glasirte Platte aus der Kirche des Klosters St. Colombe bei Sens mit der eingedrückten höchst rohen Figur eines Pferdes unter einem Fische. Ebendaselbst wurde 1852 ein Fragment einer Ziegelplatte gefunden mit einer vertieften, mit schwärzlich

grüner Masse ausgefüllten Inschrift, angeblich aus karolingischer Zeit. Die erste Anwendung verschieden farbiger, sogen. Mosaikziegel setzt der Verf. ins XII. Jahrh. und sagt, dass damals besonders Schwarz und Dunkelgrün beliebt gewesen seien. Die von ihm angezogenen Beispiele beschränken sich fast allein auf Frankreich; aus Deutschland, welches doch so reich an den schönsten Fussbodenplatten war (vergl. die betr. Literatur bei Otte, Kunstarchäologie S. 71) werden nur die im Palais des Gr. Gartens [Saal VI] zu Dresden aufbewahrten Reste aus Kloster „Tzelle" [d. i. Altenzelle] angeführt. Auch Skandinavien ist übergangen, und England wird kurz abgefertigt. — Interessant sind die Bemerkungen über musivische Fussböden aus emaillirten Kacheln, deren Fabrication zu Rouen 1539 nachgewiesen ist. Das dabei beobachtete technische Verfahren ist dasselbe wie bei den italienischen Fayence-Platten der della Robbia. — Der Holzschnitt S. 477 zeigt ein dem XIII. Jahrh. zugeschriebenes Buntpflaster aus Sens. — § 2. Kunsttöpferarbeiten des XV. und XVI. Jahrh. in Frankreich. Im M. A. sind eigentliche keramische Kunstarbeiten nicht ausgeführt worden: ein beim Bau der Eisenbahn nach Orleans ausgegrabenes zerbrochenes Thongefäss zeigt auf dem Boden einen Stempelabdruck von sehr mangelhafter Zeichnung, Christum mit dem Siegeskreuze in der Hand und mit einer Schlange unter dem Füssen (Abbild. bei Amé a. a. O. S. 96). Erst im XVI. Jahrh. hob sich die französische Keramik bis zu künstlerischen Leistungen, besonders im Beauvais, wo sich die Hauptwerkstatt in Savignies befand. Die Ornamentation wurde in Relief ausgeführt, die Glasur ist grün oder braun; bläulich graue Gefässe kommen vor. Datirte Sachen von 1511 finden sich in den Sammlungen zu Beauvais und Sèvres. — Sehr zierliche Arbeiten gingen aus der Grafschaft Venaissin (vermuthlich aus Avignon) hervor. Sie zeigen kastanienbraune Glasur, zuweilen schildpattähnlich gefleckt: Beispiele zu Sèvres, im Louvre und im Hôtel Cluny (No. 1544. 2170. 3012—15). In Lyon beschäftigten sich seit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. italienische Künstler mit Nachahmung der Majolika, und das Louvre besitzt 14 Exemplare (No. 652—65), welche von daher rühren sollen. Auch in Nevers wurden bis um 1660 urbinatische Gefässe nachgemacht, zuerst durch Italiener, die Herzog Louis von Gonzaga, selbst aus Italien stammend, an seinen Hof zog. Originalfranzösische Fayencen dagegen gingen aus Palissy hervor, und ihnen widmet der Verf. weiter unten zwei besondere Capitel. — § 3. Deutsche, flanderische und holländische Thonarbeiten. I. Deutschland. Demmin (Recherches sur la priorité de l'art allemand. Paris 1862) ist der Meinung, dass die Anwendung des zinnhaltigen Schmelzes in Deutschland schon im XIII.

Jahrh. bekannt gewesen sei; allein die weiss emaillirten Reliefs (Christusköpfe) im Porzellan-Museum zu Dresden, die vom J. 1207 stammen sollen, tragen nach Labarte alle Merkmale des XV. Jahrh. an sich, und die Grabstatue Herzogs Heinrich IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau ist erst nach dem Brennen des Thons bemalt und enthält in der Farbe keine Spur von Blei- oder Zinnoxyd. Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, dass ein 1283 gestorbener Töpfer zu Schlettstadt zuerst in Deutschland die bleihaltige Glasur angewendet habe, die in Frankreich indess schon seit mindestens dem XII. Jahrh. bei der Fabrication der Fussbodenplatten gebraucht worden sei. Erst seit dem XV. Jahrh. thaten sich mehrere deutsche Städte unbestreitbar durch Kunsttöpferwaaren hervor, vor allen anderen Nürnberg, wo die Familie Hirschvogel länger als ein Jahrhundert eines ausgebreiteten Rufes in diesem Zweige des Kunsthandwerks sich zu erfreuen hatte. Ein sehr schönes Stück in der Dresdener Sammlung, ein grün glasirter Krug mit einem Relief-Medaillon und der Jahreszahl 1473, gehört zu den ältesten nürnberger Fayencen und könnte von dem älteren Veit Hirschvogel (1441—1525) herrühren. Bemerkenswerth ist die von einem sächsischen Töpfer, Melchior Tatze zu Strehla (bei Mühlberg) 1565 verfertigte Kanzel aus gebranntem und glasirtem Thon in der dortigen Kirche. Weit verbreiteten Ruf erlangten die Kachelöfen der deuschen Töpfer. Mehrere solcher Oefen des XVI. und XVII. Jahrh. haben sich namentlich in Nürnberg (auf der Burg) erhalten, und das Germanische Museum besitzt ein sehr schönes, in lebhaften Farben ausgeführtes Exemplar (Abbild. bei Becker u. v. Hefner, Kunstwerke etc. III. Taf. 8). Ofenkacheln aus dem XV. und XVI. Jahrh. kommen in vielen deutschen Museen vor; in Bern ein datirtes Exemplar von 1479 (nicht 1279). II. Holländische Töpferarbeiten. Die Thonwaarenfabrication wurde besonders zu Delft betrieben, wo noch im XVII. und XVIII. Jahrh. der Betrieb sehr blühend war. Schon zu Anfang des XV. Jahrh. führte Holland Töpferwaaren nach England aus, aber erst das XVI. Jahrh. erhob sich zu Kunstleistungen. Um 1530—40 verfertigte ein nicht näher bekannter Töpfer en relief geschmückte Fayencen mit farbigen Blumen, Früchten und Fischen; ein anderer modellirte Figuren der Madonna und Christi, sowie Weihwassergefässe. Bald darauf rief das durch den ausschliesslichen Handel mit China und Japan aus diesen Ländern eingeführte Porzellan wetteifernde Nachahmung in den Formen und in der monochrom blauen Bemalung der Geräthe hervor. Mehrere Maler- und Töpfernamen vom Ende des XVI. Jahrh. sind von dem Verf. angeführt. III. Das Steingut in Deutschland, Holland und und Flandern. Unter den Namen Steingut (grès-cerame) ist eine dichte, klingend harte,

undurchsichtige Masse von mehr oder weniger feinem Korn zu verstehen, welche der Glasur entbehren oder auch damit versehen werden kann. Das in den Rheinuferländern im XV.—XVII. Jahrh. fabricirte Steingut, hat einen ganz eigenthümlichen und leicht kenntlichen Charakter: die Formen, die Art der Verzierung und der oft angewendete Farbenschmuck zeigen hinlänglich den Ursprung an. In Regensburg, Bayreuth und Nürnberg verfertigte man schon im XV. Jahrh. braunes Steingut; der Mittelpunkt der Fabrication aber war in der Nachbarschaft von Cöln, welches viele Steingutgefässe nach England ausführte. Das britische Museum bewahrt Gefässe mit den Wappen der Königin Elisabeth (1558—1602) und der Stadt Cöln, eines sogar mit deutscher Inschrift. Die ältesten holländischen sogen. „Jacobus Kannetje" sind gelblich weiss und ohne alle Glasur; das nürnberger und cölnische Steingut ist braun, grün oder weiss; das flandrische zeichnet sich durch seine Weisse aus. Die Zierrathen sind entweder vertieft oder im leichten, durch Stempel erzeugten Relief. Erhabeneres Relief und mehrfarbiger Schmelz deuten auf die Zeit nach der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. Die Formen sind zuweilen bizarr, wie der Taf. 131 des Albums abgebildete Krug (aus dem Louvre), dessen Bauch ringförmig gestaltet ist und in der freien Mitte die Halbfigur einer flandrischen Bürgerfrau umschliesst; am Halse des Gefässes steht das Monogramm DK. Das älteste datirte Geräth dieser Art ist ein Leuchter von 1550 im Museum zu Brüssel. Die Namen der Töpfer sind noch seltener auf den Gefässen zu finden, als das Entstehungsjahr; die schönsten Sachen sind IE gezeichnet. Der Holzschnitt S. 500 zeigt einen hohen cylindrischen mit Wappen geschmückten Henkelkrug aus dem Louvre. Zu der Klasse des Steingutes gehört auch das älteste um 1706 erfundene Böttchersche Porzellan (braunes Zeug); bekanntlich eine harte braunrothe, durch Abdrehen geglättete Masse ohne Glasur aus einer zu Okrylla bei Meissen vorkommenden rothen Thonerde (Bolus), die übrigens von den meissener Töpfern bereits viel früher zu bunten Waaren gebraucht worden war. Gegen 1708 entdeckte Böttcher ein Verfahren seine Gefässe mit einer schwärzlichen Glasur zu überziehen: die auf denselben vorkommende Malerei und Vergoldung ist nicht eingebrannt. Das Geheimniss dieses braunen Zeuges soll während des siebenjährigen Krieges verloren gegangen sein. — Lehrreich über die Steingutfabrication ist die Schrift v. Demmin, Guide de l'amateur de faïences et porcelaines. Paris 1863. IV. Englische Kunsttöpferei. Ausser sorgfältig gearbeiteten verschiedenartigen Fussbodenplatten, deren Einführung den Normannen zu verdanken gewesen sein dürfte, scheint in England, wo die grossen Herren von Silber, der Mittelstand von Zinn und nur die gemeinen Leute aus irdenen Geräthen zu speisen pflegten, die

Kunsttöpferei während des Mittelalters kaum geübt worden zu sein, mindestens von einheimischen Töpfern nicht einmal im XVI. Jahrh.; aber es wanderten unter den bürgerlichen Unruhen in den Niederlanden holländische Töpfer ein, die ihre Kunst in England fortsetzten und Arbeiten lieferten, welche von den anderweitig aus Holland eingeführten in nichts verschieden waren. Eine im britischen Museum befindliche mit englischen und französischen Wappen geschmückte abgeflachte Kürbissflasche, welche als englisches Fabricat des XVI. Jahrh. gilt, mag eher aus Cöln oder aus Beauvais stammen. — Cap. IV. handelt in zwei §§ von den bemalten Fayencen des Bernard Palissy und zwar giebt § 1 Nachrichten über das Leben dieses in jeder Beziehung merkwürdigen Mannes nach dem von ihm selbst verfassten interessanten, in den Ausgaben seiner naturwissenschaftlichen Schriften (Oeuvres de Bernard Palissy. Paris 1777, neue Ausgabe von Cap, Paris 1844) enthaltenen Memoiren. Um 1510 im Sprengel von Agen auf einem Dorfe geboren, machte er Reisen in Frankreich, den Niederlanden und am Rhein und liess sich in Saintes, wo er sich verheirathete, als Geometer, Feldmesser, Glas- und Staffiermaler nieder. Da alle diese Beschäftigungen für den Unterhalt seiner zahlreichen Familie nicht zureichen wollten, machte er Versuche einen weissen Schmelz als Glasur für irdene Geschirre herzustellen, gelangte aber erst nach fünfzehn Jahren und zwar unter vielen Körperleiden und anderen Sorgen zu glücklichen Resultaten, wenn auch nicht zu der angestrebten Erfindung eines rein weissen Schmelzes, wie letzterer den italienischen Majoliken eigen ist. Unter anderem verfertigte er „pièces rustiques“, d. h. Schüsseln und Becken, die mit nach dem Leben abgeformten Reliefs von Reptilien, Conchilien, Insecten, Fischen und Pflanzen geschmückt waren, und wandte seine Kunst im Grossen auf Grotten (rustiques figulines) an, die als Schmuck der Gärten beliebt wurden. Um 1546 war Palissy zum reformirten Glauben übergetreten, und da er durch Muth und Beharrlichkeit sich als Oberhaupt seiner Glaubensgenossen in jener Gegend hervorthat, wurde er gefänglich eingezogen, aber durch hohe Gönner, die er sich durch seine Kunst erworben hatte, vor dem ihm drohenden Tode gerettet. So gelangte er nach Paris, wo er sich durch die Gunst des Connetable und der Katharina von Medicis seine Werkstatt in den Tuilerien einrichten durfte und seine schönsten Arbeiten zu Stande brachte. Glücklich zwar dem Blutbade der Bartholomäusnacht entronnen, erduldete er dennoch 1587 abermals Verfolgung wegen seines Glaubens und starb 1590 als 80jähriger Greis in der Bastille. Die Fayencen Palissy's, deren sich viele im Louvre, im Hôtel de Cluny und in Sèvres befinden sind nie mit Flachmalereien, sondern stets mit Reliefs

geschmückt oder bestehen aus trefflich modellirten Statuetten und Gruppen. An Farben kommen vor zweierlei Gelb, zweierlei Blau, Braun, Violett und ein gelbliches Weiss. Die Unterseite der Schüsseln erscheint niemals einfarbig, sondern ist jaspisartig bunt gefleckt. Zwei der Söhne Palissy's arbeiteten nach seiner Weise fort; die Arbeiten seiner späteren Nachahmer fielen geringer aus. Im Album zeigt Taf. 129 das Relief einer Caritas im Louvre und Taf. 130 ein Becken mit der Jagdgöttin Diana aus der Samml. Soltykoff Nr. 357, welche beiden Stücke dem Palissy zugeschrieben werden. Die Holzschnitte S. 501 und 516 stellen dar ein ovales Becken à rustique aus der Samml. Debruge Nr. 1182 und einen Knaben mit jungen Hündlein, der von der alten Hündin verfolgt wird, nach einem im Louvre befindlichen schönen Exemplar dieser Gruppe. — Das letzte (V.) Cap. ist den unter dem Namen „Faïences de Henri II.“ bekannten Geräthen gewidmet, die aus einer feinen und sehr weissen, dem Pfeifenthon ähnlichen Masse bestehen und deshalb nicht wie die italienischen Majoliken eines Schmelzüberzuges bedurften, sondern nur mit einer sehr dünnen, etwas gelblichen und durchsichtigen Glasur versehen sind. Die Formen entsprechen dem Renaissancestil; die aus Arabesken und Grottesken bestehenden Ornamente zeigen grosse Verwandtschaft mit den Verzierungen, deren sich Buchdrucker und Buchbinder in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. zu bedienen pflegten, und zwar wurden dieselben nicht, wie es auf den ersten Blick scheint, mit dem Pinsel aufgemalt, sondern vertieft eingravirt, dann mit verschiedenen Farben nach Art der Niellen incrustirt, hierauf gebrannt und glasirt. Zu dieser sehr sauber ausgeführten Verzierung gesellten sich dann in geschickter Verbindung noch hoch erhaben ausgeführte Profilirungen, Consolen, Masken u. s. w., zuweilen selbst Figuren in Rundwerk. Obwohl nur eine sehr beschränkte Anzahl dieser Fayencen vorhanden ist — 30 in Frankreich, 21 in England und 1 in Russland in öffentlichen Samml.; ausserdem höchstens ebensoviel in verschiedenen Privatsamml. zerstreut — so haben dieselben, da der Ort ihrer Verfertigung zweifelhaft ist, doch in Frankreich eine eigene Literatur hervorgerufen. Die Brüder Heinrich und Carl Delange (Recueil de toutes les pièces connues jusqu'à ce jour de la faïence française dite de Henri II. Paris 1861) haben 52 dieser Geräthe in Originalgrösse chromolithographisch in vorzüglicher Weise publicirt, und Fillon hat darüber ein grosses Werk (L'art de la terre chez les Poitevins. Niort 1864) verfasst. Der französische Ursprung dieser Fayencen ist festgestellt, ebenso die Entstehungszeit derselben unter Franz I. und Heinrich II. Der Ort der Fabrication lag vermuthlich in der Gegend zwischen Tours, Saumur und Thouars. Labarte

giebt Taf. 128 des Albums ein dreieckiges Salzfass mit verbrochenen Ecken aus dem Louvre, und in den Holzschnitten S. 517 ein Kohlenbecken und S. 528 einen Pokal, die sich in England im Privatbesitz befinden.

Die Glasmacherkunst ist S. 529—98 in drei Cap. besprochen mit einer Einleitung, die sich über die mythenhafte Erfindung des Glases und die verschiedenartigen Glasgefässe der alten Völker (Aegypter, Phönizier, Assyrer, Etrurier und Römer der kaiserlichen und altchristlichen Zeit) verbreitet. Von der im Sarkophag des Alexander Severus gefundenen, im Britischen Museum befindlichen berühmten Portland-Vase, mit geschnittenen weissen Reliefs auf blauem Grund, die lange für natürlichen Sardonyx galt, jetzt aber als künstliche, aus zwei verschiedenfarbigen Lagen bestehende Glasmasse erwiesen ist, zeigt S. 529 eine xylographische Abbild. Die ähnliche, nur noch schönere Vase in der an Gläsern aller Art überreichen Pompejanischen Samml. zu Neapel (Abbild. in Zahn's Ornamenten Taf. 53) hat der Verf. nicht erwähnt. Cap. I. Das Mittelalter. § 1 handelt von der Glasmacherkunst im byzantinischen Reiche nach den darüber vorhandenen spärlichen Zeugnissen. Constantinopel, Thessalonich, Alexandria erscheinen im X. und XI. Jahrh. als Fabricationsstätten; im XIV. Jahrh. wird häufig Damascus genannt, ohne Zweifel als Collectivbezeichnung aller aus dem Orient kommenden Gläser. Theophilus (lib. 2 c. 12—14) vindicirt die Verfertigung der kunstvollen, mit Gold, Schmelzmalerei und Filigran verzierten farbigen Glasgefässe ausschliesslich den Griechen und beschreibt das technische Verfahren. Ein im Hôtel de Cluny befindliches Gefäss von 13 Z. Diam. aus farblosem Glase, welches mit blauem Email und mit Gold verziert ist, hält der Verf. für byzantinische Arbeit des IX. Jahrh. und theilt S. 554 den mit Gewinden und Blättern geschmückten Fuss im Holzschnitte mit. Der Katalog des Museums von 1861 (Nr. 2225) bezeichnet dieses Glas als venetianisches Fabricat aus dem XV. Jahrh. Von einer aus der Samml. des H. Peter Leven zu Cöln (Nr. 137) stammenden, jetzt H. Gustav v. Rothschild gehörigen, ebenfalls mit Email und Gold verzierten langhalsigen Flasche aus farblosem Glase, die der Verf. gleicherweise für byzantinisch hält, ist Taf. 132 des Albums eine Abbild. gegeben. — § 2. Nachdem durch die Völkerwanderung der Occident umgestaltet war, scheint die in Italien, Spanien und Gallien blühend gewesene römische Glasmacherkunst gänzlich untergegangen zu sein, und die im Hochmittelalter erwähnten kostbaren, den goldenen und silbernen gleich geschätzten Glasgefässe waren ebenso wahrscheinlich antiken, als die in Inventarien der späteren Zeit vorkom-

menden Prachtgläser venezianischen Ursprungs. Die in Frankreich und in den Niederlanden seit dem XIV. Jahrh. errichteten Glashütten dürften nur Glaswaaren für den gewöhnlichen häuslichen Gebrauch geliefert haben; doch scheint farbiges Glas nach des Ref. Ansicht schwerlich ausgeschlossen gewesen zu sein. — Das II. Cap. handelt in zwei §§ von der venetianischen Glasmacherkunst. § 1 giebt das Geschichtliche, § 2 beschreibt die verschiedenen Arten der venezianischen Gläser. Geschichtlich ist die Zeit des XIII. und XIV. Jahrh. (I.) von der späteren (II.) zu trennen. Die Glasmacherkunst war, wie obrigkeitliche Verordnungen erweisen, in Venedig seit dem XIII. Jahrh. hoch geschätzt und wurde schon damals in der Stadt so stark betrieben, dass um Feuersbrünste zu verhüten, die Glashütten nach einem Decrete des Grossen Rathes von 1291 auf die nur durch einen schmalen Meeresarm getrennte Insel Murano verlegt werden mussten; doch wurde schon 1292 den kleineren Hütten, die sich nur mit der Fabrication von Glasperlen und falschen Edelsteinen beschäftigten, unter gewissen polizeilichen Beschränkungen das Verbleiben in der Stadt selbst wiederum gestattet. Letztere Fabrication erfuhr seit 1295 immer weitere Ausdehnung, nachdem Marco Polo, von seinen asiatischen Reisen zurükgekehrt, derselben neue Absatzquellen nach Asien und Africa eröffnet hatte, und wurde seitdem von der anderweitigen Glasmacherei, deren Entwickelung zunächst darunter leiden musste, völlig getrennt betrieben. Erst im XV. Jahrh., und wie H. Labarte seinem Principe getreu auch hier annimmt, seit der Einwanderung griechischer Künstler nach der türkischen Eroberung von Constantinopel (1453), nahm die Verfertigung von Glasgefässen einen höheren Aufschwung; doch muss der Verf. zugeben, dass die Kunst der Griechen, reines und farbloses Glas zu machen und dasselbe zu vergolden, zu färben und zu bemalen in Venedig bereits im XIV. Jahrh. bekannt war. Um die Mitte des XVI. Jahrh. fällt die Erfindung: die Gläser mit Filigran zu umspinnen, welche die venezianischen Fabricate unter allen europäischen Völkern um so gesuchter machte. Dabei wachte die Obrigkeit des Freistaates mit grosser Eifersucht über die Sicherung des Alleinbesitzes dieser Fabrication und bedrohte diejenigen Glasmacher mit schweren Strafen, selbst mit dem Meuchelmord, die es unternehmen möchten ihre Kunst in das Ausland zu verpflanzen. Andrerseits waren die venezianischen Glasmacher in ihrer Heimath so hoch geehrt, dass sie zu Murano unter ihrer eigenen besonderen Jurisdiction standen und der Adelsprivilegien genossen. Zu Anfang des XVIII. Jahrh. wandte sich der Modegeschmack dem geschliffenen böhmischen Krystallglase zu, und einige Hütten in Frankreich und England fingen an schöne Fabricate

dieser Art zu liefern. Dadurch gerieth das venezianische Filigranglas in Verfall, und nach der mit der Aufhebung der Republik verbundenen anderweitigen Regelung der Innungsverhältnisse beschäftigten sich die Hütten von Murano nur mit der Anfertigung gewöhnlicher Glaswaaren. Vor etwa 40 Jahren fingen die Liebhaber der mittelalterlichen Kunst an, nach den schönen Glasgefässen zu fahnden, die in den Palästen der italienischen Nobili vergessen umherstanden. Besonders kaufte Debruge Duménil in Italien alles zusammen, was er an Gläsern nur auftreiben konnte; leider aber fiel seine schöne Samml. wieder der Zerstreuung anheim. Neuerdings hat man sowohl in Venedig als in Paris Versuche gemacht, die altvenezianische Kunst nachzuahmen, ohne jedoch die Reinheit der Formen, die Leichtigkeit und die vollendete Ausführung der Fabricate des XV. und XVI. Jahrh. bisher erreichen zu können. Von letzteren stellt der Verf. die folgenden fünf Kategorien auf: 1. Weisse (farblose) Gläser: äusserlich mit Farbenglasfäden decorirt; innerhalb der Masse (nach einem unbekannt gebliebenen Verfahren) mit feinen Goldtheilchen durchsetzt; Eisglas (verre craquelé, frostened glass), seit c. 10 Jahren mit Erfolg nachgeahmt. Die Formen der Gläser sind die mannigfaltigsten; nicht selten sind es phantastische Thiergestalten, als Gefässe zu chemischen Zwecken, mit angesetzten Schwänzen, Flügeln oder Klauen aus (meist blauem) Farbenglas. Zuweilen wurden durch das Blasen in Formen Figuren und andere Reliefverzierungen auf den Gläsern dargestellt, Masken und Rosetten auch durch das Aufdrücken von Stempeln auf die noch weiche Masse. Vergoldung und Emaillirung dieser Decorationen kam oft hinzu. Als Illustration dienen 3 Taf. 136 abgebildete Gefässe aus der Sammlung Debruge (Nr. 1226. 1283 und 1220) und der Holzschnitt S. 590, eine Flasche aus derselben Sammlung (Nr. 1278). 2. In der Masse gefärbte Gläser in den verschiedensten Farben: blau (mit Kobalt), violett (mit Manganoxyd), grün (mit Kupfer- und Eisenoxyd); später auch roth (mit Gold) und gelb (mit Silberoxyd). Ausserdem Milchglas (mit Zinnoxyd) und Opalinglas (mit Arsenik); endlich auch buntes jaspisartiges Glas (mit verschiedenen Metallen, vorherrschend mit Silber). Späterer Zeit gehört auch Aventuringlas an, welches durch eine Kupferfrischung dargestellt wurde, nach einem neuerlich von einem Glasmacher zu Murano wieder entdeckten Verfahren. 3. Emaillirte und vergoldete Gläser, aus farbloser oder farbiger Masse, verfertigt nach dem von Theophilus beschriebenen Verfahren der Griechen, welches, wie H. Labarte zugeben muss, in Venedig schon vor der Eroberung von Constantinopel bekannt war. Vergl. die Taf. 133 bis 135 abgebildeten Gefässe und das Kelchglas im Holzschnitte S. 554, aus der

Samml. Debruge Nr. 1269. 74. 80. 90. 4. Gläser, die aus einfachen oder filigranirten, netzförmige Muster bildenden verschiedenfarbigen cylindrischen Stäbchen (oft 25—40 an der Zahl) zusammengeschmolzen sind: Vasi a ritorti (a ritortoli) und vasi a reticelli. Das zu Grunde liegende technische Verfahren ist neuerlich von Herrn Bontemps, Direktor der Glashütte zu Choisy-le Roi, wieder entdeckt und 1845 in einer besonderen Schrift ausführlich beschrieben worden, die H. Labarte, von dem Verf. verbessert und vermehrt, auch durch die Tafeln 137 und 138 des Albums erläutert, mittheilt. Im Holzschnitt S. 554 ist eine Vase (Samml. Debruge Nr. 1271) mit spiralförmig gewundenen Streifen (a ritorcimento) dargestellt. Drei andere Gefässe dieser Art aus der Samml. Debruge (Nr. 1316. 1298 und 1328) auf Taf. 139 des Albums abgebildet. Bei den filigranirten Gläsern erscheint das Farbenglas in feinen, allerlei netzförmige Muster bildenden Fäden innerhalb der farblosen Masse. 5. Musivisch zusammengesetzte Gläser, vasi fioriti, oder millefiori, deren Verfertigung, die aus einer Complication des bei den vasi a reticelli beobachteten Verfahrens hervorgegangen ist, H. Labarte ebenfalls nach Bontemps beschreibt und durch Zeichnungen auf Taf 137 (M. N.) erläutert. Das Millefioriglas wird aus unzähligen kleinen Stücken mehrfarbiger cylindrischen Stäbchen dargestellt, die im Querschnitte Sterne, Windungen oder andere symmetrisehe Gebilde von verschiedenen Farben ergeben und in die Glasmasse eingesetzt werden. — Das III. Capitel dieser Abtheilung behandelt § 1 die deutsche und § 2 die französische und englische Glasmacherkunst des XVI. und XVII. Jahrh. Das über die deutschen Gläser Gesagte ist im Wesentlichen nur ein Auszug dessen, was Kugler in seiner Beschreibung der Kunstkammer S. 272—76 hierüber mitgetheilt hat. Im XVII. Jahrh. gingen aus den böhmischen Hütten Gläser hervor im Stile der venezianischen des XV. Jahrh., deren Decorationstücke mit der Zange gearbeitet wurden. Als Beispiel dient ein Glas im Kensington Museum, mit dem Reichsadler als Deckelknopf; vergl. den Holzschnitt S. 598. Gegen Ende des Jahrh. erscheint das böhmische Glas sehr rein und weiss, dem Bergkrystall ähnlich, und auch in der Weise des letzteren durch Schleiferei und Gravirung künstlerisch verziert. Caspar Lehmann in Prag um 1609 und sein Schüler Georg Schwanhard sollen zuerst dergleichen Arbeiten geliefert haben. Gleichzeitig wurden auch ältere weisse venezianische Gläser nachträglich mit Gravirungen versehen, wovon die Nr. 2270 und 73—75 des Museums Cluny Beispiele geben. — In Frankreich suchte Heinrich II. († 1560), um seinem Lande die italienischen Ausgangszölle zu ersparen, durch Berufung des Theseo Mutio aus Italien, den er in St. Germain-en-Laye etablirte, die venezianische Glasmacherkunst

einzuführen, allein diese französische Fabrik konnte sich unter den nach dem Tode des Königs ausgebrochenen Bürgerkriegen nicht halten. Ein im Privatbesitz in England befindliches Kelchglas französisch-venezianischer Arbeit, gelblich mit eingebrannter Malerei, ist S. 591 im Holzschnitte dargestellt. Im Jahre 1603 errichtete Heinrich IV. zu Paris und Nevers mit grossen Kosten neue Fabriken, die indess ihre Existenz nur kümmerlich fristeten und wohl nicht lange in Kunstwaaren arbeiteten. Unter Ludwig XIV. errichtete Colbert zwar Spiegelmanufakturen, allein die Glasmacherkunst war so gänzlich in Verfall gerathen, dass dieselbe 1759 von der Akademie der Wissenschaften zum Gegenstande einer Preisaufgabe gemacht wurde. Den Preis gewann eine Schrift des Doctors Bosc d'Antic, die im I. Bande seiner Werke (Paris 1780) abgedruckt ist. — In England bezog man im Mittelalter selbst das Fensterglas aus Frankreich und liess Hohlglas durch aus Deutschland berufene Arbeiter anfertigen. Unter Elisabeth (1558—1603) scheint zuerst Cornelius de Launoy einige Glaswaaren fabricirt zu haben, und 1567 liess die Königin den Niederländer Johann Quarre von Antwerpen kommen, um Spiegelmanufacturen einzurichten. 1615 erhielt Robert Mansoll ein Privilegium auf die Fabrication und den Import von Glaswaaren. 1670 liess der Herzog von Buckingham venezianische Glasarbeiter kommen, aber sie verfertigten nur Spiegel mit abgeschliffenen Rändern.

Die Kunst des Waffenschmiedes ist S. 599—620 minder eingehend behandelt. § 1 giebt in cursorischer Weise einen geschichtlichen Ueberblick über Rüstungen und blanke Waffen, welcher sich für das Mittelalter z. B. aus Weiss, Kostümkunde S. 107 ff. 607 ff. und aus San-Marte, Waffenkunde, sowie überhaupt aus Demmin, Kriegswaffen, vielfach vervollständigen und berichtigen liesse. § 2 bespricht auf vier Seiten die Schiesswaffen, Wurfgeschütze und Handfeuergewehre, mit ausschliesslicher Beziehung auf kunstvolle Ausschmückung derselben. Als Illustrationen sind beigegeben auf Taf. 140 der im Museum der Monarchen zu Paris befindliche Prachtschild K. Heinrich's II. von Frankreich und im Holzschnitt S. 599 eine aus einem Rundschild, aus 5 Schwertern und 2 Pistolen zusammengestellte Trophäe und S. 620 ein aus Holz geschnitztes Pulverhorn (aus der Samml. Debruge Nr. 1415).

Die Uhrmacherkunst, eigentlich ein Zweig der Mechanik, fällt streng genommen fast nur wegen der künstlerisch ausgestatteten Gehäuse und sonstigen Beiwerks in das Gebiet der industriellen Künste, und konnte demgemäss in dem beschränkten Raum S. 621—32 abgehandelt werden. § 1 ist den grösseren Uhren gewidmet und § 2 den Taschenuhren. Die sonst (anscheinend beweislos) dem berühmten Gerbert (Sylvester II. † 1003)

beigelegte Erfindung der Gewichtuhren vindicirt der Verf., gestützt auf eine Stelle in des Constantinus Porphyrogen. Schrift: De cerimoniis aulae Byz. (Bonn 1819. I, 472), wo von zwei im Zelte des Kaisers aufzustellenden Uhren zum Gebrauche der Nachtwachen die Rede ist, den Griechen und schreibt, consequent in seiner beliebten Hypothese, deren Einführung in das Abendland den griechischen Künstlern zu, die damals berufen worden seien, um die Künste wiederherstellen zu helfen. (!) Die älteste zweifellose Erwähnung einer Gewichtuhr — denn die beiden tragbaren Uhren in dem byzantinischen Kaiserzelt könnten ja, wenn nicht Wasser-, doch Sanduhren gewesen sein — findet sich erst in einem Inventar des Königs Karl V. von Frankreich, als ehemaliges Besitzthum Philipp des Schönen (1285—1314) verzeichnet: „Ung reloge d'argent tout entièrement sans fer avec deux contre-poix d'argent remplis de plomb.“ (Ms. der k. Bibl. zu Paris Nr. 8356 Fol. 230). Die Federuhren soll der Franzose Carovage gegen 1480 erfunden haben. In der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. wurden in Paris, Blois, Lyon und Rouen, wie in Nürnberg und Augsburg tragbare Kunstuhren mit sehr komplicirtem Mechanismus und in eleganten Metallgehäusen verfertigt. Sie haben gewöhnlich die Form eines kleinen runden, vier- oder vieleckigen mit einer Kuppel gekrönten, mit Säulchen und Figürchen etc. geschmückten Gebäudes und sind noch in ziemlicher Anzahl vorhanden. Die Tafeln 141 und 142 und der Holzschnitt S. 621 geben Abbildungen solcher Uhren aus dem XVI. und XVII. Jahrh. im Renaissancestil, die aus der Samml. Soltykoff in den Louvre gekommen sind. Die Taschenuhren erklärt der Verf. ebenfalls für eine französische Erfindung, da die Nürnberger Eier offenbar jünger seien, als die französischen Werke in Form cylindrischer Büchsen. Unter Franz I. soll der pariser Uhrmacher Myrmécide schon sehr kleine Taschenuhren von der Grösse einer Mandel gemacht haben. Die gewöhnlichsten Formen waren damals Muscheln, Brust- und Maltheserkreuze. Unter Ludwig XIII. wurde die noch heute übliche Rundform allgemein. Die Taf. 143 und der Holzschnitt S. 632 geben Beispiele in künstlerischer Ausstattung.

Zum Schlusse folgt anhangsweise ein dem häuslichen und kirchlichen Mobiliar gewidmeter Abschnitt. (S. 633—91). Das I. Cap. giebt eine Uebersicht der kirchlichen Geräthe und bespricht: 1, den Kelch nebst Zubehör; 2, die verschiedenen Arten von Weihrauchgefässen; 3, die Pyxiden, Ciborien, Schaugefässe und Monstranzen; 4, die Kreuze; 5, die Deckel der liturg. Bücher; 6, Lesepulte; 7, Altarleuchter und andere Lichtträger; 8, Messschellen; 9, Kusstäfelchen; 10, Weihwassergefässe; 11, Goldene Altartafeln; 12, Altartücher; 13, Goldene Kronen als Altarschmuck; 14, Tragaltäre; 15, Reliquienbehälter; 16, Diptycha. Als

Beispiele der verschiedenen Formationen geben Taf. 146 und 147 des Albums und die Holzschnitte S. 633 und 670 die Abbild. von 7 Kelchen, 4 Messkännchen, 4 Rauchbecken, 2 Krummstäben, 2 Ostensorien, einer Monstranz und einem Weihwassergefäss, die zum grössten Theile bereits aus anderen deutschen und französischen Publikationen bekannt sind. — Das II. Kapitel enthält nach Vorausschickung einiger sehr allgemeinen Bemerkungen über häusliche Möbel des Mittelalters ausführlichere Mittheilungen über die seit dem XV. Jahrh. aufkommenden geschnitzten Sachen, über die in Italien im XIV.—XVI. Jahrh. beliebte Ausschmückung der Möbel mit Gemälden und mit eingelegten Holzarten, Elfenbein etc. (marqueterie) und endlich über die sogen. Kunstschränke (cabinets) des XVI. und XVII. Jahrh. Die letzte (148) Tafel des Albums zeigt einen überreich im Renaissancegeschmack geschnitzten, grossen Nussbaumschrank, für den bei der Versteigerung der Samml. Soltykoff (Katal. Nr. 174) die Summe von 17320 Fr. erzielt wurde. Die Holzschnitte S. 671 und 91 stellen dar einen mit Schildpatt belegten und mit Elfenbeinsculpturen geschmückten niederländ. Kunstschrank aus der Samml. Debruge (Nr. 1507) und eine mit gepresstem braunen Leder überzogene Lade aus dem German. Museum zu Nürnberg.

Ein ausführliches, sehr reichhaltiges Sach- und Namenregister (S. 711—825) über alle vier Bände erhöht die Brauchbarkeit des vortrefflichen Werkes, von dem wir nur ungern scheiden.

Fröhden bei Jüterbog.

Heinrich Otte.

Verzeichniss der Künstlernamen.

* bezeichnet die grösseren Artikel, D die Mittheilung von Documenten; (*) und (D) dasselbe in den Anzeigen. Blosse Erwähnungen sind nicht registrirt. A = Architekt, B = Bildhauer, Em = Emaillmaler, G = Goldschmidt, Min = Miniaturmaler, Maj = Majolikamaler, Mos = Mosainist. Die Unbezeichneten sind Maler.

Schluss des III. Jahrgangs.

Für die Redaction verantwortlich: Dr. A. v. Zahn in Dresden.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

